



الأعمال الخاصة

د. محمد علي الكردي

المكاهمة في الأدب الفرنسي عبر العصور

الفكاهة في الأدب الفرنسي
عبر العصور

الفكاهة في الأدب الفرنسي

عبر العصور

د. محمد علي الكردي



مهرجان القراءة للجميع ٢٠٠٢

مكتبة الأسرة

برعاية السيدة سوزان مبارك

(سلسلة الأعمال الخاصة)

الجهات المشاركة:
جمعية الرعاية المتكاملة المركزية
وزارة الثقافة
وزارة الإعلام
وزارة التربية والتعليم
وزارة التنمية المحلية
وزارة الشباب
التنفيذ : هيئة الكتاب

الفكاهة في الأدب الفرنسي
عبر العصور
د. محمد على الكردي

الغلاف
والإشراف الفني:
الفنان : محمود الهندي
الإخراج الفني والتنفيذ:
صبرى عبدالواحد
المشرف العام :
د. سمير سرحان

على سبيل التقديم :

نعم استطاعت مكتبة الأسرة بإصداراتها عبر الأعوام الماضية أن تسد فراغا كان رهيباً في المكتبة العربية وأن تزيد رقعة القراءة والقراء، بل حظيت بالتراف وتلف جماهيرى على إصداراتها غير مسبوق على مستوى النشر فى العالم العربى أجمع، بل أعادت إلى الشارع الثقافى أسماء رواد فى مجالات الإبداع والمعرفة كادت أن تنسى وأطلعت شباب مصر على إبداعات عصر التنوير وما تلاه من روائع الإبداع والفكر والمعرفة الإنسانية المصرية والعربية على وجه الخصوص، ها هى تواصل إصداراتها للعام التاسع على التوالى فى مختلف فروع المعرفة الإنسانية بالنشر الموسوعى بعد أن حققت فى العامين الماضيين إقبالا جماهيريا رائعا على الموسوعات التى أصدرتها. وتواصل إصدارها هذا العام إلى جانب الإصدارات الإبداعية والفكرية والدينية وغيرها من السلاسل المعروفة وحتى إبداعات شباب الأقاليم وجدت لها مكانا هذا العام فى «مكتبة الأسرة» .. سوف يذكر شباب هذا الجيل هذا الفضل لصاحبته وراعيته السيدة العظيمة / سوزان مبارك ..

د. سمير سرحان

مقدمة :

إن قراءة الآداب العالمية ورؤية الأفلام والاختلاط بالشعوب المختلفة أمور تجعل الإنسان يتعرف على حقيقة مؤكدة، وإن كان يصعب تقنينها بطريقة ثابتة لا تقبل الشك أو الجدل: وهى أن كل شعب من الشعوب له روحه المميزة كما أن له عاداته وتقاليده الخاصة. فلقد عرفنا أن المصرى دمث الأخلاق، كثير النكتة والمزاح. وعرفنا من الناحية النظرية أن الفرنسى ديكارتى التفكير، أى محب للوضوح والتنظيم، وأن الإنجليزى تجريى عملى لا ينزع كثيراً إلى التأمل الميتافيزيقى، وعرفنا أن الألمانى يهوى تكديس المعارف ويمنح إلى الفلسفة المغرقة فى المثالية^(١)، وإن كانت لا تنقصه الإرادة القوية الصلبة والقدرة الفائقة على التنظيم؛ كذلك جرت الأمور بالنسبة لروح الفكاهة وطبيعتها فهى تختلف من بيئة إلى بيئة، ومن حقبة إلى حقبة بالنسبة للشعب الواحد.

ونحن إذا أخذنا، على سبيل المثال، الفكاهة الفرنسية، وتذكرنا ما درسناه طويلاً فى الكتب وما ألفناه من عادات وتقاليد إبان إقامة طويلة فى هذا البلد العريق لوجدنا أن هناك فكاهة شعبية ممتدة الجذور، عميقة الاتصال بروح الأمة القديمة "غاليا" La Gaule

التي كانت تشكل جماعة السكان الأصليين قبل الغزوات الجرمانية الشهيرة خلال القرن الخامس الميلادي، والتي استقرت على إثرها قبائل الفرنجة Les Francs في شمال البلاد، وانتهت، بعد السيطرة على بقية الإقليم، بفرض اسم "فرنسا" عليه بدلاً من اسم "غاليا" القديم. ونظرًا لأن أهالي البلاد الأصليين لم يكونوا ذوى حضارة تضاهي الحضارة الرومانية وعُرفوا بخشونة الطباع وجفاء السلوك فلقد اشتهروا بلون من الفكاهة الصارخة المباشرة، استطاع أن يمثلها في الأدب أحسن تمثيل الكاتب الشهير "فرانسوا رابليه"^(٢)، وهو من أشهر رواد عصر النهضة الفرنسية، ولربما ظل هذا التيار قائمًا خلال كثير من الأغاني الإباحية الجريئة (Chansons Paillardes) إلا أن هذا اللون من الفكاهة الصارخة لم تعد له الصدارة في الأدب ابتداءً من القرن السابع عشر نظرًا لتطور أخلاق المجتمع نحو الرقة والتهذيب، وغلبة الأنماط الاجتماعية واللغوية المظهرية عليه خاصة بعد انتشار ظاهرة الصالونات الأدبية وتأكد مشاركة المرأة للرجل في جميع أوجه النشاط الفكري والاجتماعي.

على كل حال، فإن دراسة ظاهرة مثل الفكاهة ومحاولة تقييمها وتحديد ملامحها في صورة مفاهيم لا يمكن أن تتم، في نظرنا، قبل استعراض بعض النماذج التاريخية، إلا أن هذا لا يعنى أننا

سنكتفى بالعرض التاريخي ونهمل كلية الجانب النظري، إذ أن التنظير له قيمته. ولقد سبق لأحد كبار الفلاسفة الفرنسيين وهو "برجسون" أن كرس دراسة مختصرة لظاهرة الضحك^(٣)، وهي دراسة سوف نناقشها إلى جانب الخبرة التاريخية التي يعنى بها الكاتب نفسه في تحديد أنماطه المضحكة وليس من شك في أن الخبرة التاريخية التي نشير إليها، والتي أقام عليها "برجسون" نفسه تقيمه لبعض نماذجه المضحكة، لا تخرج كثيرًا عن إطار الكوميديا وتطورها عبر العصور. إلا أن هذا لا يعنى على الإطلاق أن الظاهرة الفكاهية يمكن ردها ردًا جذريًا إلى فن الكوميديا، فهذا الفن أعمق وأوسع بكثير من ظاهرة الفكاهة، وأكبر دليل على ذلك أشهر مسرحيات "موليير" التي تعتمد على كوميديا الشخصية مثل "البخيل" أو "عدو البشر" Le Misanthrope أو "المنافق" Tartuffe حيث يرتبط الضحك بمرارة وحسرة ترتفعان بالإنسان إلى مستوى التأمل الميتافيزيقي، وتقضى عليه الأبعاد الأخلاقية للفكاهة بتجاوز موقعه الاجتماعي الضيق الذي كانت تتم على أساسه، في أغلب الأحيان، المفارقات المضحكة.

إلا أنه إذا كانت الفكاهة هي الخط الأساسي الذي نعتمد عليه في تحديد طريقنا، والكوميديا هي المادة الخصبة التي نتقى منها

أمثلتنا ونماذجنا، فإن ذلك لا يمنعنا من طرق بعض الشعاب الجانبية،
ولوج مناطق غير محددة المعالم حيث يختلط الهزل بالجد ويتصل
العقل بالجنون، وحيث تتجاوز السخرية روح التهكم، وتتداخل
الملهاة والمأساة فلا يفصل بين الجميع إلا خيط رفيع. ولنتأمل في
هذا الصدد، بعض ما يقوله لنا "يانكليفيتش" في كتابه الجميل عن
"السخرية":

«إن الفن يصبح ممكناً، وكذلك الفكاهة والسخرية حيث
تتضاءل الضرورة الملحة للحياة، ولكن الساخر يعد، بالإضافة إلى
ذلك، أكثر تحملاً من الضاحك، إذ أن الضاحك، في أغلب
الأحيان، لا يسرع في الضحك إلا تجنباً للبكاء، مثل هؤلاء الجبناء
الذين يتوجهون إلى الليل العميق بالصياح حتى يتشجعوا، فهم
يعتقدون بأن تجنب الخطر لا يحتاج إلى أكثر من تسميته، وهم
يتصنعون الفطنة أملاً في تفاديه على عجل. أما السخرية التي لم
تعد تخشى المفاجآت فهي تلعب بالخطر، فالخطر، هذه المرة، في
القفص؛ والسخرية تذهب لرؤيته فتقلده وتستفزه وتسخر منه،
إنها تغذيه لتتسلى به...»^(٤).

إننا حينما نريد الوصول إلى تحديد المفاهيم الفكاهية عبر
الكوميديا لا نقصد الربط بينهما ربطاً منطقيًا، وإنما نقصد فقط أن

الكوميديا هي أقرب الطرق التي تؤدي إلى الفكاهة، وذلك بالرغم من الاضطراب الذي يقابلنا في تحديد مفهوم الكوميديا الفرنسية وفي تحديد علاقتها بالأنواع المسرحية الأخرى؛ ويبدو أن العصر الوسيط الفرنسي قد جهل اصطلاح "الكوميديا" بالرغم من ممارسته لكثير من ألوان الفكاهة الأدبية وأهمها التمثيليات الهزلية الصارخة (Farce) والنقدية (Sotie) والأخلاقية (Moralité). أما لفظة "الكوميديا" نفسها فلقد ظهرت خلال القرن السادس عشر نظراً لاتصاله بنهضة الآداب اليونانية واللاتينية، وتبلورت حدودها النظرية بعض الشيء إبان القرن السابع عشر، عصر التقنين والتنظير للكلاسيكية الأدبية، إلا أنه يبدو أن الاصطلاح لم يكن يطابق الواقع الفعلي لهذا النوع الأدبي الذي تعارفنا عليه. فالكوميديا في القرن السابع عشر كانت تتميز عن مهزلة أو ملهاة "الفارس" بأنها لم تكن مضحكة بالضرورة. وكانت تميل في أغلب الأحيان إلى الدلالة على المسرحية أو المسرح بالمعنى الواسع للكلمة أي من غير إشارة إلى مضمون محدد. من ثم يرى "بيير فولتز" أن هذا الاضطراب في تحديد مفهوم الكوميديا يدفعنا إلى تعريفها عن طريق السلب. فهي، في نظره، نوع وسيط شديد المرونة يمكن تعريفه بتعارضه مع الأنواع المسرحية الأخرى الأكثر صرامة مثل التراجيديا أو الدراما، على هذا

الأساس تصبح الكوميديا "وعاء" يمكن أن تصب فيه جميع أشكال الإلهام المسرحي التي ينبذها هذان النوعان الأخيران.^(٥)

إلا أنه إذا كان يصعب وفقاً لهذا الكاتب نفسه، تحديد مفهوم الكوميديا على أساس الشخصية الفكاهية بسبب تنوعها وتدرجها من النمط التجريدي الذي كان سائداً في العصر الوسيط إلى النموذج المبسط الذي كان يعتمد عليه المسرح الإيطالي ومسرح مولير، ومن الدمية المتحركة إلى "الشخصية الرمزية" التي يصطنعها المسرح المعاصر، فإن الضحك بمعناه الواسع يعد، في نظرنا، معياراً جيداً لتمييز هذا النوع من غيره، ولا يهم إذا كان هذا الضحك يتدرج من القهقهة الساذجة المدوية إلى الابتسامة الرقيقة العذبة، ومن الفتنة الهادئة المليئة بالإيماءات إلى الثورة الجياشة المجلجلة.

الفصل الأول

الفكاهة والكوميديا فى العصور الوسطى

تتركز معظم مصادر المسرح "الهزلى" فى القرنين الخامس عشر والسادس عشر، على الرغم من أن بوادر هذا المسرح ظهرت خلال القرن الثالث عشر. ويبدو أن سبب هذه الظاهرة لا يرجع إلى طبيعة هذا النوع من الأدب بقدر ما يرجع إلى ضياع النصوص. ويتميز هذا المسرح، الذى يصطنع الترفيه وسيلة لا غاية، بطابعين رئيسيين يعدان من سمات الأدب فى هذه العصور، وهما الطابع النقدى والطابع التعليمى.

كان النقد يتم عادة بصورة مباشرة أو بواسطة الرمز المعبر والإشارة الواضحة التى لا تحتمل اللبس أو الغموض. وكان ينصب تارة على الرذائل النفسية والخلقية كالشراهة والطمع والبخل، وتارة أخرى على بعض الشخصيات العامة من رجال الحكم والكنيسة

والإقطاع فيكيل إليهم سهامه اللاذعة، وكان الضحك يتولد، في أغلب الأحيان، عفويًا صريحًا من الإشارات والتلميحات التي تعمل على خلق جو من التضامن العاطفي والتوافق الخبيث بين الممثلين والجمهور. إلا أن هذا المسرح، على الرغم من تعبيره عن دوافع طبيعية لدى الشعب إلى الضحك والسخرية والتهريج لم يترك لنا نهوضًا قوية يعتد بها، ولم يخلق نماذج شخصية تتسم بصفات التكامل والدوام. أما الطابع التعليمي في المسرح فهو يتصل اتصالًا وثيقًا بالذوق الأدبي العام خلال العصور الوسطى حتى ليكاد يصعب علينا أن نتعيل لونا من الأدب في هذه الفترة يخلو من الوعظ والإرشاد. من هنا لا يعدو هذا المسرح سواء اعتمد على الكناية المجردة (الإنسان والغواية) أو التشخيص (الزوج والزوجة) كونه وسيلة يقصد بها تثقيف الجمهور وإرشاده إلى عالم الفضائل التي ينادى بها الدين.

لذلك لم يخلق لنا المسرح في العصور الوسطى شخصيات تتوافر فيها سمات الحياة والتميز الفردي؛ إذ أنه كان يعتمد، في أغلب الأحيان، على قوالب عامة تعبر بصورة مباشرة أو عن طريق الرمز الواضح عن الضمير الجمعي للشعب. ويبدو أن هذا الوضع كان يتلاءم مع حاجة الجمهور، ومعظمه من الطبقات الشعبية والبرجوازية

الناشئة إلى التسلية والضحك والترويح عن النفس في صورة
الاستهزاء بالنساء أو الجيران أو رجال الحكم والكنيسة والإقطاع.
وكان هذا الجمهور يتأثر بالكلمة الصريحة المباشرة والنكتة السهلة
الميسرة التي لا تحمل لبسًا ولا تعقيدًا. ومن ثم لم يعن هذا المسرح
بتعميق معرفة النفس البشرية ولم يتعد في اعتماده على وسائل
الدعاية والتسلية إرضاء النزعات الأولية للنفس البشرية من سحرية
واستهزاء وشماتة وتشف، الأمر الذي يتيح للطبقات الكادحة
والمظلومة الحصول على لون من الراحة النفسية ومواصلة الحياة
الشاقة المضنية من جديد بعد أن تخلصت من القدر الأكبر من طاقاتها
العدوانية المكبوتة.

بالإضافة إلى اختلال المصادر الخاصة بالمسرح الكوميدي في
العصر الوسيط، فإن بداية هذا اللون المسرحي غير واضحة المعالم
تمامًا، من هنا يعتقد بعض النقاد أن الملهاة تفرعت عن المسرح الديني
وذلك بإضافة بعض التفاصيل الواقعية والتسلية إلى النص الديني
الأصلي بهدف الترويح، الأمر الذي مهد الطريق لاستقلال هذه
الإضافات مع الوقت وتكوين نوع مسرحي متكامل. وهناك فريق
آخر يرد هذه العناصر إلى تقاليد الدعاية والعبث التي ألفتها المدارس
الدينية في العصور الوسطى، ومن المعروف أن هذه المدارس التي

نشأت وازدهرت في كنف الكنيسة ورعايتها، كانت متفتحة على
البيئة المحلية ومتشعبة بروحها الشعبية على الرغم من غلبة الطابع
اللاتيني على ثقافة طلابها، الأمر الذي أدى إلى نشأة تيار من الهزل
واللهو "المسرخی" قام بعض الطلاب بتدعيمه عن طريق ترجمات
لبعض منصوص القدماء أمثال "تيرنس" (Térence) إلا أن ذلك
لم يؤثر تأثيراً قوياً على هيكل الكوميديا الفرنسية، وإن كان قد دعم
تيار الدعابة واللهو بكثير من الحركات والإشارات والرموز الهزلية
التي وجدت لها أصداء قوية لدى جماهير الشعب الفرنسي.

من بين هذه التقاليد التي دعمت حركة الملهاة وروح
الدعابة والفكاهة داخل هذه المدارس الدينية أو حولها نذكر تقليد
"حفل المجانين" حيث كان التلاميذ وناشئة رجال الدين يقومون
بمحاكاة الطقوس الدينية بطريقة هزلية ضاحكة، الأمر الذي يعطيهم
الفرصة للسخرية والاستهزاء من طبقة كبار رجال الدين الذين كانوا
يهيمنون على مقاليد الكنيسة ويستحوذون على معظم الثروة المكرسة
لإدارة وتصريف الشؤون الدينية. وثمة تقليد آخر كان له أيضاً أثره
القوى على تيار الملهاة، ألا وهو ألعاب "مهرجى" الطريق الذين
كانوا يتميزون بزيهم الخاص وحركاتهم البهلوانية العجيبة
وادعاءاتهم المثيرة ونكاتهم الجريئة التي كانت تجدد هوى كبيراً في

نفوس العامة وتحقق لهم فى الوقت نفسه نجاحاً أكيداً. ولم يكن عالم الطلبة ليجهل هذه الطائفة وما يدور حولها من إشاعات وأقاويل تفتن القلوب وتستحوذ على الأبواب، لاسيما أن كثيراً منهم كان يتسلل إلى صفوف أفرادها فيشاركها حياتها وألاعيبها ويفيد، من ثم، من خبرتها فى مجال المواقف والمفارقات الهزلية والموضوعات والأغاني الفكاهية، ولاشك أن تأثير هذا التقليد كان قوياً جداً على طلبة المدارس الدينية لاسيما أن معظم واضعى المسرحيات الدينية الشهيرة فى العصور الوسطى هم أصلاً من رجالات الدين الذين تعلموا فى هذه المدارس وتشبعوا بروحها وتقاليدها.^(٦)

مهما يكن الأمر، لقد نشأ مسرح الملهاة متأخراً بعشرات السنين عن المسرح الدينى، وتضوع بصفة خاصة فى المدن حيث كانت توجد التجمعات البرجوزاية والعمالية الكبرى: فهذا الفن، كما قلنا، متصل اتصالاً وثيقاً بالروح الشعبية، كما كان أدب الفروسية والحب العذرى يعبر عن مطامح الطبقة الأرستقراطية. ونحن الآن إذا حاولنا أن نصنف هذا المسرح وجدناه، كما أوضحنا ذلك فى البداية، ينقسم إلى ثلاثة أنواع رئيسية، وهى المسرحية الهزلية والمسرحية الأخلاقية والمسرحية النقدية، إلا أن هذا التمييز يظل، فى أغلب الأحيان، نظرياً لأن معظم المسرحيات المتوفرة،

وأغلبها يرجع إلى القرن الخامس عشر، يجمع بين عناصر تنتمي إلى الأنواع الثلاثة على السواء.

وتتميز المسرحية الهزلية بغلبة العنصر الواقعى وبتقديم مجموعة من اللوحات الاجتماعية الحية، وأهم الموضوعات التى تعالجها هى موضوع الحب والرغبة والعاطفة، وتتسم هذه العاطفة هنا بالعنف والصراحة والجرأة لأنها ترتبط أساساً برغبة الرجل وحاجته إلى المرأة. لذلك نرى أن جميع السلبيات تتجسد فى شخص المرأة خاصة إذا لم تفهم حاجات الرجل ولم تقبل تفوقه "الطبيعى" عليها. ومن ثم نراها تظهر فى صورة الفتاة الطائشة اللعوب ذات المزاج المتقلب والطبع اللئيم الحاد، أو فى صورة الزوجة الخائنة التى لا ينى يدور حولها الإقطاعى الذى يعانى من الفراغ، أو رجل الدين ذو الشهوات المكتومة والرغبات المكبوتة. كما يعالج هذا الضرب من المسرحيات كثيراً من الرذائل الشائعة أو التى كانت تشكل نقطة استقطاب لجمهور هذا العصر وأهمها تدور حول شخصية العجوز الذى يعانى من الضعف الجنسى، ومدعى الثقافة الأحمق، والنيل المغرور، والطبيب النصاب، والزوج المخدوع، والمحامى الخداع، والتاجر الساذج.

بيد أن جميع الشخصيات التى تبرزها المسرحية الهزلية تتسم
بالهزال على مستوى التكوين الأخلاقى أو الثقافى، وإذا كان
الجمهور يضحك ويلهو ويمرح فإن هذا الضحك يقوم على
المفارقات الهزلية البحت وعلى المصادفات أو العشوائية الصرف
التي تتميز بها الأحداث، الأمر الذى لا يضيف على ظاهرة الضحك
هنا وظيفة خلقية أو تربوية بناءة، والأمر الذى يجعل هذا المسرح
أقرب إلى الصورة الواقعية المباشرة منه إلى الاختيار المنظم والمؤثر
للأحداث. أضف إلى ذلك أن هذه الشخصيات لا تمثل فى أغلب
الأحيان أفراداً أو أشخاصاً حية متكاملة إذ أنه أقرب إلى الأنماط
والقوالب النموذجية التي تتيح للمؤلف تقديم أفكاره النقدية فى
صورة مرحة ضاحكة. لذلك نراها لا تخضع لقوانين التطور
أو تمارس نشاطاً فعلياً يضيف على الحركة المسرحية تماسكاً وتدرجاً
منطقيًا، الأمر الذى يجعل من المسرحية الهزلية فى نهاية الأمر مجموعة
غير متناسقة من المواقف التي يغلب عليها طابع التجريد والتصور
النظري.

أما المسرحية "الأخلاقية" فتقوم كذلك على التجريد، إلا
أنها تتميز باصطناع أسلوب الكناية والإشارة الرمزية، إذ أنها تهدف
فى المقام الأول إلى توصيل مجموعة من الحقائق والمعتقدات.

وأهم الموضوعات التي تعنى بها هي موضوعات الإرشاد الخلقى التي يقدمها مؤلفوها في شكل مجموعة من الصراعات تتم عادة بين الإنسان وغرائزه، أو بينه وبين حواسه الجامحة. ونذكر منها على سبيل المثال، مسرحية "إدانة المأدبة" (١٥٠٧) حيث تكون عاقبة الإسراف في الطعام الإصابة بشتى أنواع الأمراض، ومسرحية "أولاد اليوم" وهي تعالج مشكلة تراخى الأسرة في تربية أولادها وتنشئتهم على الطاعة والنظام وما يجره ذلك على الأولاد من عواقب وخيمة. غير أن بعض هذه المسرحيات الأخلاقية تكتسب أهمية سياسية خاصة، مثل مسرحية "الكنيسة والنبلاء والفقراء يغسلون ثيابهم" (١٥٤١) التي تنتقد بجرأة بالغة وصراحة مذهلة شراهة رجال الدين وغلواء الطبقة الإقطاعية وخنوع الشعب وتخاذله عن دفع شتى مظاهر الظلم والإذلال التي يتعرض لها. من ثم تتضح خطورة هذا اللون من المسرح، خاصة في فترات الصراع السياسي والديني؛ من جهة أخرى، لا تختلف الشخصيات هنا أيضاً عن نظيراتها في الملهاة الهزلية من حيث النزعة إلى النمطية والتجريد وغياب البعد النفسي، أما حركة هذه الشخصيات على المسرح فيبدو أنها تشبه إلى حد بعيد مجموعة من الإشارات الرمزية

والحركات التشكيلية التي تبلور من خلالها صورة الصراع الاجتماعي وأبعاده.

وتأتي أخيراً المسرحية النقدية، وهي غير واضحة المعالم تماماً، إذ أنها تختلط إلى حد بعيد بالتنوعين السابقين، ولا تتميز عنهما إلا بروحها الخاصة وهي التي تشير، كما يدل اسمها الفرنسي (Sotie) على ذلك، إلى عالم الحمقى ومهرجي الأسواق والطرقات. ومن ثم تغلب على هذا اللون روح الدعابة الصارخة والتهريج الزائد سواء في الإشارة أو الكلمة أو الحركة. إلا أن هذا التهريج الظاهري لم يكن يخلو من جرعات كبيرة من النقد اللاذع للأوضاع السياسية والاجتماعية السائدة. ولقد عرفت المسرحية النقدية أوجها في بداية القرن السادس عشر، وعلى الرغم من ذلك فإنها، بجانب تبشيرها بعصر النهضة، استمرت طويلاً في تمثيل روح العصر الوسيط وتقاليده، وأهم هذه في مجال الاحتفالات الشعبية، ما كان يسمى بحفل "المجانين" وحفل "الحمار" وهما من بعض العادات الخرقاء التي كانت منتشرة حينذاك. إلا أنه يبدو أن الشخصية الرئيسية في هذه المسرحية، وهي شخصية "الأحمق"، كانت تستمد كذلك بعض مقوماتها وسماتها من العصر القديم، ومنها ظاهرة "الصلع" التي أدت فيما بعد إلى اصطناع غطاء للرأس ذي أذنين عريضتين مثل أذني

الحمار، ويبدو أن هذا الغطاء هو عين الغطاء الذى يرتديه حتى الآن
مهرجو السيرك.^(٧)

لقد شهد مسرح الملهاة فى فرنسا أوج نشاطه فى نهاية
القرن الخامس عشر، ولربما كان مرد ذلك إلى النجاح الساحق الذى
لاقتة ملهاة "السيد بيير باتلان" التى تعد أول عمل فنى متكامل فى
هذا المجال قبل مجئ "موليير العظيم"؛ ولربما كان هذا الازدهار، الذى
يمثل نهاية مرحلة التقاليد الشعبية فى المسرح الفرنسى وبداية المؤثرات
الرفيعة لعصر النهضة، يواكب لدى الشعب الفرنسى رغبة عارمة فى
اللهو والاستمتاع بعد معاناته الطويلة من الدمار والمجاعة والأوبئة
الرهية خلال حرب المائة عام. إن هذا الازدهار يكرس، كما قلنا،
تياراً شعبياً أصيلاً يعتمد على العفوية والتعبير المباشر الجريء، ويؤكد
مكاسب عظيمة أنجزتها الخبرة المسرحية المتراكمة للعصر الوسيط
وأهمها إثراء رصيد المعارف النفسية، والارتقاء بمستوى الإمتاع
الناتج من تجويد الحكمة واكتشاف كثير من المهارات اللغوية الملائمة
 لعملية التوصيل المسرحى؛ إلا أن هذا الازدهار يعد من جهة أخرى
نهاية مرحلة التراث الشعبى على الأقل فى مجال المسرح، إذ أن
التعرف على المسرح الإيطالى وذيوع حركة النهضة وما ارتبط بها
من تحقير للعصور الوسطى وتقديس شبه أعمى للحضارة الرومانية

والحضارة اليونانية قد أظهر مدى التخلف الفرنسى وحدود
الإمكانات الذاتية. من ثم عملت حركة "الإنسانيات" فى مجملها
على نبذ التراث الفرنسى القديم وشجعت الاتجاه الكلى إلى محاكاة
الكوميديا الإيطالية.

إلا أن عناصر الملهاة فى العصور الوسطى تبقى، مع ذلك،
أساسية وجوهرية بالرغم من اعتقاد بعض النقاد بأنها متفرعة عن
المسرح الدينى، فهذا التفرع لا يعنى أن هذه العناصر ثانوية وإنما هو
فى حد ذاته، ضرورة فرضتها الروح الشعبية حتى لا تتحول العروض
الدينية إلى مجرد دروس جافة فى الوعظ والإرشاد، ومن ثم يكون
للملهاة هنا وظيفتان: وظيفة نفسية يناط بها تبديد الملل أو الضجر
الذى يصاحب كل عملية تلقينية تبتغى النصيح والتوجيه لما فى ذلك
من ضغط على النفس البشرية التى تميل بطبعها إلى إشباع الغرائز
والركون إلى الراحة. ويمكن القول فى هذا الصدد بأن دور الملهاة هو
إحداث لون من التوازن بين مبدأى اللذة والواقع وفقاً للتصورات
الفرويدية. أما الوظيفة الأخرى فترتبط، إن صح هذا التعبير، بحاجة
الشعب البسيط الأمل فى أغلبه، إلى تجسيد الرموز المجردة وإلباسها
ثوب الواقع اليومى. ومن هنا تقوم عناصر الفكاهة واللهو
والضحك بوظيفة ثالثة وهى ما يمكن تسميتها بعملية تجاوز الواقع،

إذ أن هذا الواقع على مستوى الوعي الدينى، هو مجموعة من القواعد الضاغطة التى غالباً ما تحولها الكنيسة الكاثوليكية إلى مجموعة من النواهى والمحاذير، وهو على مستوى الحياة اليومية، عالم الشقاء والمعاناة المستمرة من جراء استغلال الإقطاع واستبداد الحاكم وقسوة العمل اليومى، وبسبب الإحساس بالخطر الدائم من وقوع الجماعات والأوبئة الخطيرة والحزوب الفاجعة المدمرة بين رجال الإقطاع.

ومع ذلك، فإن هذه الأسباب جميعاً تبرر الملهاة ولا تبرز قيمتها الحقيقية التى تشكلها فى عالم الثقافة، فالملهاة إذا نظرنا إليها على مستوى أعلى بحيث نتجاوز قضية الدوافع والأسباب، تمثل ركناً أساسياً، إن لم يكن البعد الأساسى للثقافة الشعبية الفرنسية والأوربية فى العصور الوسطى، ومن ثم حينما يأتى عصر النهضة ويدير ظهره للعصور الوسطى فإنما هو يقطع صلاته بجذور الثقافة الوطنية وبأخصب مصادرها وهو التراث الشعبى. وهذا يشرح لنا فيما بعد ثورة الحركة الرومانسية على هذا التيار المقروض لدعائم الثقافة القومية وخصوصيتها ثم رجوعها إلى الأصل أى إلى العصر الوسيط الذى كانت تنعته الكلاسيكية بالهمجية. إن هذه الثقافة الشعبية التى

نشير إليها هذه المرة كظاهرة كلية، تأخذ -وفقاً للكاتب الروسي باختين^(٨)- ثلاثة أشكال رئيسية:

١. مظاهر الطقوس والمشاهد وتشمل المواكب والاحتفالات والكرنفال والتمثيل المباشر على الساحات العامة.

٢. الأعمال الفكاهية الشفهية وتشمل المحاكاة الهزلية وبعض النصوص المكتوبة باللغة العامية أو باللغة اللاتينية.

٣. الصيغ المتعددة للتعبيرات الشعبية المختلفة من شتائم ولعنات وإيمان وأمثال وحكم عامة.

كانت الاحتفالات المختلفة من مواكب تنكرية وتجمعات مصحوبة بطقوس هزلية وأعياد شعبية صاخبة تملأ حياة الإنسان في العصر الوسيط، وتشغل الساحات والطرقات خلال أيام عديدة ومثقلة، تماماً مثل التمثيليات والعروض الدينية التي كانت الفئات الشعبية تشترك فيها اشتراكاً مباشراً. وكانت هذه الاحتفالات متعددة جداً فمنها، كما ذكرنا، "عيد الحمقى" و"عيد الحمار" و"أعياد المعبود"، وهي أعياد تختلط فيها الشعائر والطقوس الدينية، المصحوبة في أغلب الأحيان بمظاهر الفرح والاحتفاء الشعبي المختلفة، فتقام الأسواق وتعرض فيها عجائب المخلوقات من أقزام

وعمالقة وحيوانات مدربة. وكانت تقام كذلك فى المدن احتفالات أخرى متصلة بعالم الزراعة نذكر منها "عيد جنى العنب"، ولم يكن يخلو أى من هذه الاحتفالات الشعبية من مظاهر الصخب والضجيج، ومن تعبيرات اللهو والمرح ومظاهر الضحك البسيط المدوى. إلا أن هذه الاحتفالات كانت تشكل، فى الوقت نفسه، عالماً شعبياً مستقلاً بذاته يقوم بجوار عالم الأعياد والاحتفالات الرسمية التى تنظمها الكنيسة والدولة. ويبدو أن هذه الثنائية سمة أساسية عرفتھا معظم الحضارات القديمة، وهى سمة تفصل بشكل واضح بين الثقافة الشعبية وثقافة الصفرة أو ثقافة الطبقة الحاكمة. يقول "باختين" فى هذا المعنى:

«إننا نجد فى فلكلور الشعوب البدائية بموازاة الطقوس الجادة (بسبب تنظيمها ولهجتها) طقوساً هزلية تهزأ بالآلهة وتلعنها (الضحك الشعائرى) وبموازاة الأساطير الجادة أساطير هزل ولعنات، وبموازاة الأبطال أقراناً لهم ممسوخين»^(٩).

وليس من شك فى أن هذه الاحتفالات التى تنوب فيها الفوارق الطبقية وتختفى كل مظاهر الامتيازات الاجتماعية الهرمية، تحقق للفئات الكادحة من المجتمع فى العصر الوسيط لحظات نادرة من الحياة الجماعية الزاهرة بالمعانى الإنسانية الجياشة بحيث تنسى

همومها وتتجاوز معاناتها اليومية التى تشكل قاعدة حياتها ومعيشتها البائسة على هذه الأرض. كذلك تحقق لها هذه اللقاءات الجماعية، التى تختفى فيها كل القيود والمراسيم الشكلية المفروضة، نوعاً من التحرر الذى يتيح لها بإطلاق العنان لكل رغباتها المكبوتة ويفسح لها المجال فى أظهر خباياها ومكنوناتها النفسية من خلال عبارات جريئة وكلمات صريحة مكشوفة وبواسطة حركات وإيقاعات جسدية تلقائية لا تقيم فيها لعرف أو تقاليد أو حياء وزناً. ولما كان الشعب الكادح هو الذى يلعب الدور الأساسى فى هذه الاحتفالات، فإن سجيته كانت تدفعه إلى قلب الأعراف الاجتماعية السائدة وتدمير التقاليد الرسمية المعبرة عن علاقات القوى الاجتماعية الفعلية مفجرة بذلك عالماً جديداً يقوم على الفطرة وعلى العلاقات الإنسانية المطلقة؛ من ثم يظهر هذا العالم مناقضاً ومشوهاً للعلاقات التاريخية والاجتماعية القائمة فتقلب كل المعايير وتحتل موازين القيم المألوفة ويحتل الأدنى مكانة الأعلى وتتحول الشعائر المقدسة والطقوس الرسمية المفيدة للسلطة إلى عمليات تهريجية وتمثيلات خرقاء يصاحبها الصياح والصخب والقهقهات العالية.

ولا جرم أن الضحك الذى يدوى مجلجلاً فى هذه المناسبات لا يشبه فى كثير أو قليل ضحكة المثقف الخبيثة الملتوية، فهو لون من

التعبير الشمولي الإيجابي الذى يأخذ على النفس البشرية جميع مسالكها ويعرضها على الملأ عرضاً عفويًا صريحًا لا عوج فيه ولا التواء. إنه ضحكك ينطلق من أعماق نفس لا عمق فيها، فهو بسيط ساذج يعيش على السطح مثل الفقاقيع وإن كان لا يخلو من مكر واستهزاء؛ إلا أن هذه الدفعات الساخرة التى غالبًا ما تضع فى جلبة الصياح والتهريج لا خلفية لها ولا رواسب، فهى تنشأ عفوية مثل الضحكات التى تحملها وتلاشنى معها تدريجيًا مثل رجوع الصدى. يقول لنا "باختين" فى تعريف ضحكة "الكرنفال":

«إنها قبل كل شيء ضحكة عيد. هى إذن ليست رد فعل فردى أمام هذا أو ذلك الحدث الفريد المضحك. إن ضحكة الكرنفال هى أولاً ملك لمجموع الشعب (هذا الطابع الشعبى، كما قلنا ملازم لطبيعة الكرنفال نفسها). فكل الناس يضحكون، إنه الضحك العام، ثانيًا إنها ضحكة عالمية تمس كل شيء وكل شخص (ومن بينهم المشاركين فى الكرنفال) إن العالم كله يبدو هزليًا، فهو يدرك ويعرف فى صورته المضحكة وفى نسبيته المرحية، وأخيرًا، هذه الضحكة، مزدوجة: فهى مريحة تفيض بهجة، ولكنها فى الوقت نفسه، ساخرة لاذعة، تنكر وتؤيد، وتوارى وتحيى على السواء»^(١٠).

أما بالنسبة للأعمال الشفهية سواء أكانت باللغة الفرنسية الدارجة أو باللغة اللاتينية، فكانت قوية الصلة بهذه المظاهر المختلفة للاحتفالات الشعبية وتصطنع بالتالي معظم الصور والإرشادات والأشكال التي تتصل بهذه الرؤية الشعبية الهزلية المعكوسة للوجود. والغريب أن كثيراً من مؤلفي هذه الأعمال هم أصلاً من رجال الدين الذين يتمتعون بثقافة عالية ومن طلاب المعاهد الدينية وروادها المتصلين بالكنيسة وشئونها. ومع ذلك لم يكن هذا الوضع يشكل عقبة في سبيل تعميم هذه الرؤية الشعبية وذيوعتها نظراً لشموليتها ومطابقتها إن صح هذا التعبير، للضمير الجمعي الذي يقابل ثقافة ذلك العصر. والأغرب من ذلك أن هذه الروح الهزلية كانت منتشرة في كثير من النصوص اللاتينية التي عثر عليها والتي يقوم أصحابها بالاستهزاء الصريح الواضح من الشعائر الرسمية للكنيسة، وكانت هذه النصوص تمثل عادة في "عيد الحمقى" وعيد الفصح أو الميلاد، ولقد كرست هذه المناسبات بعض العبارات المأثورة مثل "ضحكة عيد الفصح" (Le rire pascal) أو "ضحكة عيد الميلاد" (Le rire de Noël) إلا أن الأدب الشعبي المدون باللغة الدارجة كان - لاشك - أكثر وفرة وتنوعاً من هذه النصوص اللاتينية التي كانت تمثل في مجال أدب الفكاهة والتسلية تياراً قديماً معروفاً.

ولعل كتاب "إرازم" المشهور "إطراء الجنون" هو آخر وأمتع هذه النصوص^(١١). وكان الأدب الشعبي يشمل نصوصاً عامية تتصل، مثل النصوص اللاتينية، بمحاكاة الطقوس الدينية، ونذكر منها: "المواعظ المرحية" و"أناشيد الميلاد الضاحكة"؛ غير أن السمة الغالبة لهذا الأدب، كما يبدو، هي المحاكاة الهزلية "العلمانية" للنظام الإقطاعي وقيمه التي تعمل على ترويحها روايات الفروسية؛ من ثم يعمل هذا الأدب على تسخيف قيم البطولة والوفاء والتفاني والمثالية التي ينسبها النبلاء إلى أنفسهم ويروجها بعض الشعراء في ملاحم شعرية مشهورة لعل أروعها وأعظمها أثراً ملحمة "رولان"؛ ويقدم مقابلاً لذلك ملاحم هزلية تبرز دور الحيوانات والمهرجين والحمقى والصعاليك، كما كان يقوم هذا الأدب بانتقاد النظم والمؤسسات العامة وأهمها النظم التعليمية والمدرسية، الأمر الذي أدى إلى ابتكار ألوان طريفة من الخطابة الهزلية يحاكي فيها أصحابها تقاليد "الحوار" و"المجادلة" و"الإطراء" التي كانت تمثل الأنماط التعليمية والتربوية السائدة في ذلك العصر.^(١٢)

أما السمة الثالثة لهذه الثقافة الشعبية فهي لاشك التحرر التام في استعمال عبارات وكلمات التخاطب. وليس من شك في أن هذا التحرر مرتبط أساساً بطبيعة هذه الثقافة التي تمثل الانطلاقة

الشفوية الكاملة للضمير الشعبى. لذلك لا يجدر بنا أن نحكم عليها بمقاييس الثقافة المختارة أو ثقافة الصفوة المصطنعة التى تفرضها على الطبيعة فرضاً. فالمواقف التى يتم فيها التعبير أو الأداء الشعبى هى أساساً مواقف غير منظمة وإن كان قد أعد لها نص أو مشروع مسبق. ولا شك أن ذلك مرجعه إلى تحول سلوك الجماعات الكبرى عند التقائها وذوبانها فى حمية اللقاء وفورة التواصل إلى مجموعة من التصرفات والحركات اللاشعورية. وهذا يفسر لنا تدفق عبارات التصغير التى تنشأ من علاقات الألفة والمساواة التلقائية بين الممثلين والمشاهدين، وألقاب الاستتكار والتحقير ونعوت السباب واللعنات والشتائم التى تكتسب عادة فى هذا السياق سمات التردد والتعاطف، إذ أن السخرية التى تنبثق من التعبيرات المميزة للثقافة الشعبية الأصيلة لا تقيم مسافة بين الذات والآخر، ولا تفرق بين الضاحك والمضحك عليه.

على هذا النحو يتكون قاموس شعبى للشتائم واللعنات والأيمان الغليظة والعبارات الفظة والإباحية التى تفقد فى مجال الملهاة الشعبية معناها المباشر وهو الإهانة والقذف لتصبح تعبيراً عفويّاً عن طاقة كلامية هائلة تركز الذات الشعبية وتساهم فى خلق جو من الحرية الشاملة والفوضى الحماسية العامة. وإذا أضفنا إلى هذه

الكلمات والعبارات الحركات والإشارات الجسدية الملائمة فإن ذلك يخلق الظروف المناسبة لنشأة لغة أليفة - مثل لغة "الأرجو" (L'argot) - تناط بها وظيفة أساسية فى عالم الكرنفال والاحتفالات الشعبية وهى وظيفة بعث الوجود وإحياء الإنسان من جديد. يقول "باختين": «لقد أصبحت اللغة الأليفة، على نحو ما، مستودعاً تراكمت فيه مختلف الظواهر الكلامية المحرمة والمستبعدة من لغة التخاطب الرسمى. وعلى الرغم من تناقضها، تشعبت هذه الظواهر إلى درجة التساوى بالتصور الكرنفالى للوجود فغيرت وظائفها القديمة واكتسبت لهجة هزلية عامة، وأصبحت، إن جاز القول، الشرر المنبعث من شعلة الكرنفال الوحيدة التى تعمل على إحياء العالم»^(١٣).

الفصل الثانى

الفكاهة والكوميديا قبل موليير

إن الفترة التى تمتد بين نشأة الكوميديا الكلاسية ورسوخ قواعدها تعد فترة إرهابات وتجارب تنشأ خلالها العادات والتقاليد المسرحية والتقاليد المسرحية التى سوف تربط لأمد طويل وحتى الثورة المسرحية الجديدة، بين المسرح وجمهوره، ولما كان عصر النهضة الفرنسية لاحقاً على النهضة الإيطالية سواء فى مجال الفنون أو الآداب. فإن هذه التقاليد نشأت ونمت فى ظل المؤثرات والتوجيهات الإيطالية. ويظل هذا التأثير مهيمناً على المسرح الفرنسى حتى عام ١٦٣٠ الذى يشهد تغيراً جذرياً فى ظروف هذا المسرح، الأمر الذى يخلق فوقاً مسرحياً جديداً ويمهد لانتصار

المدرسة الفرنسية الكلاسيكية مع "كورنى" Corneille و"سكارون" Scarron.

من ثم تقع كل هذه الفترة الممتدة من النصف الثانى للقرن السادس عشر إلى عام ١٦٣٠ تحت التأثير الكامل للمسرح الإيطالى وفيها تنتشر "الكوميديا الإنسانية"، وتستخدم لفظة (الكوميديا) فى فرنسا لأول مرة بغرض القضاء على كل ارتباط بمفاهيم المسرح الفرنسى فى العصور الوسطى وإحياء التسمية اللاتينية التى سوف ترتبط فى نظر مفكرى الإنسانيات بإحياء التراث المسرحى اللاتينى إلا أنه لما كان المسرح الإيطالى قد حقق نهضته منذ قرابة نصف قرن قبل نظيره الفرنسى فإن إحياء التراث اللاتينى لم يتم فى الواقع فى فرنسا إلا من خلال التصورات والمفاهيم المسرحية الإيطالية.

على هذا النحو قام الفرنسيون بتقليد "كوميديا الحبكة" الإيطالية التى تضم خمسة فصول وتخضع لقاعدتى وحدة الزمان ووحدة المكان، وتشكل بناءً متكاملًا متصلًا، وإن كان يتخلل نهاية كل فصل مجموعة من الفواصل الموسيقية، وتخضع هذه الملهاة للنموذج اللاتينى القديم، إذ أن الحبكة تتم فيها غالبًا على أساس مجموعة من المواقف المثيرة والأحداث غير المتوقعة، ولما كانت الحبكة هى محور بناء هذا اللون من الملهاة فإن معظم الموضوعات كانت

تقوم على الخيال الروائي، ومن ثم تكثر فيها الحيل والخدع والأكاذيب والالتباسات ومظاهر التنكر وحوادث الاختطاف، كما تدخل فيها آخر الأمر، كعنصر من عناصر التجديد المغامرات العاطفية على طريقة "بوكاشيو" و"باندللو" وبالنسبة للشخصيات فهي لم تكن بعد تتميز بالحياة والذاتية، إذ أن معظمها ضرب من النماذج والأنماط التقليدية التي تخضع لضرورات "اللعبة" المسرحية، وأهمها شخصية العجوز العاشق والشاب المتحمس والخادم الماكر والوسيلة والجمعاء. وعلى الرغم من نمطيتها فإن هذه الشخصيات لا تشبه شخصيات مسرح العصر الوسيط لأنها لا تمثل رموزاً مباشرة للحياة الاجتماعية والسياسية وإنما تنتمي إلى عالم المسرح ولا يمكنها أن تحيا وتبقى خارج الاتفاق المسرحي.

أما الفكاهة التي كانت تقدمها هذه الملهاة فهي على خلاف الفكاهة الخشنة والتلقائية التي كانت تتميز بها ملهاة العصور الوسطى، فكاهة رفيعة المستوى وذات طابع مسرحي صرف إذ أن الضحك لا يتم هنا بصفة أساسية بسبب المزاح أو الكلمة الجيدة أو حتى بسبب الموقف الهزلي نفسه - وإن كان لذلك كله أهميته في خلق جو الضحك بالنسبة للمشاهد - وإنما، في المقام الأول بسبب البعد الجديد الذي ينشأ بين هذه المشاهد وبين عالم الشخصيات

الفريدة التى تتحرك أمامه. إن اللذة تنشأ هنا من جمال المشاهدة وتنشئ من إحساس الجمهور بإدراكه وسيطرته الواعية على المواقف المختلفة التى يمكن أن تتولد عن الحبكة. من ثم تصبح متعة المشاهدة ضرباً من اللذة العقلية الرفيعة وليس مجموعة من ردود الفعل العاطفية أو الحسية البحتة. إلا أنه فى هذا النوع من المتعة يكمن أيضاً الخطر الذى يهدد هذا اللون المسرحى، وهو تحول كوميديا الحبكة إلى مجموعة من الصيغ الجاهزة خاصة إذا اضطرب التوازن بين ضرورات الحبكة وحياة الشخصيات.^(١٤)

أما "الكوميديا الإنسانية" فلقد نشأت وتضوعت إثر الاهتمام الكبير الذى أبداه كتاب عصر النهضة نحو ترجمة النصوص المسرحية القديمة وأهمها مسرحيات "بلوت" Plaute و"تيرنس" Térence وبعض مسرحيات "أريستوفان" والإيطاليين المعاصرين. وكان المترجمون والمعلقون الفرنسيون يقيمون المقارنات بين هذه النصوص وبين الملهاة الفرنسية فيظهرون بذلك تفوق القدماء وتقدم المسرح الإيطالى من ناحية البناء والصفات الحية والقدرة على مخاطبة المثقفين. وكان بعضهم فى فترة لاحقة أى خلال النصف الثانى من القرن السادس عشر، من أمثال "جوديل" Jodelle و"جريفان" Grévin و"جان دى لاتاى" J. de La Taille يعتمد على كتابة

مقدمات طويلة يتناول فيها الملهاة الفرنسية بالنقد والتجريح ومبرزا
أهم عيوبها، كخشونة الأسلوب وقصر النص وتخلخل الحبكة والبناء
الدرامي؛ إلا أن هذه الروح الهجومية تختفى فى أواخر القرن السادس
عشر خاصة بعد رسوخ معالم الكوميديا الإنسانية وثبات قواعدها
الأساسية، ومع ذلك فإن هذا اللون لم ينتشر بين عامة الناس وظلت
معظم العروض التى عرفها العصر مقتصرة على الخاصة^(١٥). بيد أن
الكوميديا الإنسانية تحظى على الرغم من ذلك كله، بأهمية خاصة،
إذ أنها ستيح لمفكرى العصر تحديد القواعد الأساسية التى سوف
تقوم عليها الكوميديا الكلاسيكية، بل والكوميديا الأوربية عامة إلى
وقت قريب. وأهم هذه القواعد تحديد عدد الفصول بخمسة على
نمط الكوميديا اللاتينية والاهتمام بالحبكة والعرض والحل ووحدتى
الزمان والمكان. كما اهتم كتاب الإنسانيات بتحديد أهداف
الكوميديا حتى يمكن الارتفاع بها إلى مستوى الفن الأصيل والابتعاد
عن "ابتذال" ملهاة العصر الروسيط، من ثم كان أهم موضوعات
الكوميديا الإنسانية تصوير الأخلاق والعادات وأسمى أهدافها إصلاح
وتقويم الطباع، كما ازداد الاهتمام بالشخصيات المسرحية التى كان
يغلب عليها حتى عهد قريب طابع التجريد والنمطية والرمزية،
وذلك بإضفاء مزيد من الحيوية والواقعية عليها، الأمر الذى أدى إلى

تبسيط الحوار وإدخال كثير من العبارات والكلمات الأليفة فى سياق النص المسرحى.

ومن ثم يمكن القول بأن الكوميديا الفرنسية قد تأثرت خلال القرن السادس عشر تأثيراً كبيراً بالمسرح الإيطالى، إذ أن هذا الأخير كان العامل الأساسى فى بلورة كثير من النظريات والمبادئ الخاصة بالمسرح وأهمها رفض التقاليد والمصادر الوطنية والاهتمام بمحاكاة النماذج القديمة والأجنبية. الأمر الذى أدى فى النهاية إلى فشل هذا المسرح الذى لم يستطع أن يجد له جمهوراً حقيقياً، ومع ذلك فإن هذا المسرح قد استطاع أن يحدث بعض التأثيرات الدائمة عن طريق ابتكار أنماط جديدة من الشخصيات وإن كان بعضها يشبه النماذج القديمة التى عرفها مسرح الملهاة فى العصر الوسيط. إلا أن الجديد فى هذه الشخصيات التى روجها المسرح الإيطالى هو طابعها المسرحى الصرف والرصيد الهائل من العبارات والتأملات والإشارات والرموز الحركية التى تجلبها معها إلى خشبة المسرح الفرنسى. وأهم هذه الشخصيات، بالإضافة إلى شخصيتى "الوسيلة" و"الجمعاج" هى بلا جدال شخصية "الخادم" الذى لم يكن يمثل نمطاً واقعياً أو يعبر عن نموذج مألوف فى الحياة الجارية، وإنما كان ينتمى إلى عالم من الاتفاق المسرحى البحث الذى تحركه

قواعده وقوانينه الذاتية. إلا أنه إذا كانت الكوميديا الإنسانية قد فشلت فى أن تخلق لها جمهوراً، وإذا كان كتاب عصر النهضة لم ينجحوا فى أن يخلقوا لهم أتباعاً، فإن ظروف المسرح الفرنسى كما سبق القول، تتغير تغييراً كبيراً ابتداءً من عام (١٦٠٠) وهو العام الذى يبدأ فيه تأجير قاعات العرض إلى الفرق المسرحية العابرة بباريس وأهمها الفرق الإيطالية التى تقدم (ريبرتواراً) شعبياً خاصاً بالكوميديا الفنية *Commedia dell'arte* والفرق الفرنسية التى كان يديرها الممثل "فاليران لو كنت" Valeran Leconte بمساندة المؤلف "الكسندر هاردى" Alexandre Hardy من ثم يتغير الريبرتوار المسرحى تغييراً كبيراً فتنتشر إلى جانب الملهة التقليدية، الأنواع الإيطالية مثل التراجيديا ومسرحية الرعاة (Pastorale) التى يضمها المسرح الفرنسى إليه بجانب المأساة المخففة أو "التراجى-كوميدي"، أما الكوميديا الفنية فتظل حكراً على الفرق الإيطالية.

تختلف الكوميديا الفنية عن كوميديا "الحبكة" أو الكوميديا "الإنسانية" اختلافاً جذرياً، فهى نوع شعبى لا علاقة له بالتراث اللاتينى وإن كان يرث عنه نظام الأقنعة، كما أنه لا يرتبط بأية مطامح أدبية عالية، وأهم ما تتميز به الكوميديا الفنية الإيطالية طرافة شخصياتها وتنوعها، وتشكل هذه الشخصيات عادة مجموعة من

النماذج المسرحية التي يسهل التعرف عليها عن طريق الثياب والقناع، كما أنها تتميز بأداء نمطي قريب من الحركات البهلوانية، وتعنى بإبراز كبرى العواطف الإنسانية كالحب والغيرة والطموح وشهوة المال، وذلك فى أسلوب تشكيلى واضح. وأهم هذه الشخصيات المعروفة الحبيبان "لياندر وإيزابيلا" والعجوز الأبله "بنطلون" والمتحذلق السخيف "الدكتور" والفلاح الثقيل "أرلوكان" و"سكاراموش" و"سكابان" وغيرهم.^(١٦)

أما ملهة "الفارس" التقليدية فلم تفقد من شعبيتها على الرغم من الهجمات الشديدة التى تعرضت لها من قبل كتاب الإنسانيات. كما أنها ظلت كما هى مشهداً ثانوياً أو تكميلياً قصيراً، ضعيف البناء لا يعتمد على حبكة مشوقة أو على شخصيات حية مؤثرة. أما نوع الفكاهة التى كانت تقوم عليها فلا تتعدى الكلمات والعبارات الهزلية الموروثة من العصور الوسطى غير أنها كانت تأخذ أحياناً عن الكوميديا الإيطالية بعضاً من عباراتها المازحة وشيئاً من فنونها الاستعراضية، ولكن ذلك لم يتجاوز فى الأغلب، نطاق الحوار أو الخطاب الهزلى. وتتميز الملهة الفرنسية عامة بكونها ضرباً من الارتجال الذى لا يقوم على قواعد فنية ثابتة. ومع ذلك فالممثلون الذين كانوا يقومون بدور "المهرجين" (Farceurs) لم تكن

تنقصهم الثقافة العميقة أو الاطلاع الواسع إلا أن اداءهم ظل عامة،
-ربما لتأثير التقاليد الشعبية القوي في هذا المجال- مزيّجا من العبارات
الخشنة المقصودة ومن الحركات التعبيرية الصامتة والمزاح الجريء الذى
يعتمد على التأثير المباشر.

وبالنسبة لملهاة "الرعاة" فهي لون مسرحى نشأ فى إيطاليا
فى أواخر القرن السادس عشر على أيدي "تاسو" و"جرينى" ومنها
انتقل، بعد ذيوعه، إلى سائر البلدان الأوروبية. وملهاة الرعاة ليست
إلا قصة حب خيالية تدور أحداثها فى إطار عالم الرعاة الوهمى
بعيدا عن مشاغل الحياة العادية وهموم أهل المدينة. إلا أنه إذا كان
الحب يثل القاسم المشترك لمعظم ألوان الكوميديا، فإنه يشكل هنا
الموضوع الرئيسى ومركز الاهتمام الأول لشخصيات المسرحية،
وليس من شك فى أن العاطفة التى تبرز فى عالم الرعاة الخالم هى
عاطفة سامية قريبة من المثالية الأفلاطونية ومدعاة إلى ألوان جديدة
من الصفات والشمائل كالرقة وعذوبة الأخلاق والشاعرية وحلاوة
الطبع ودقة الحس والشعور. من ثم يمكن اعتبار ملهاة الرعاة البداية
الحقيقية، ليس فحسب للمسرح النفسى وإنما للأدب النفسى كله
الذى سوف تتميز به فرنسا إبان القرن السابع عشر.^(١٧)

يبد أن المسرح الفرنسى يشهد، ابتداءً من عام ١٦٢٥،
تطوراً جذرياً، فهو لم يعد ضرباً من التسلية الشعبية الرخيصة، ولم
يعد يعتمد على جمهور العامة المهرج الصاخب. ويبدو أن دخول
المرأة كمشاهدة إلى المسرح منذ عام ١٦٣٠ كان له أثره الكبير فى
"تهذيب" الموضوعات المقدمة من جهة، وفى الارتقاء بسلوك
وعادات الجمهور من جهة أخرى. أضف إلى ذلك أن الاهتمام برفع
مستوى المسرح من أداة طر وتسلية وتفرّيج عن النفس إلى درجة
الفن الرفيع الذى يقدم أفضل الصور وأرقاها عن رقى الدولة وازدهار
حضارتها وثقافتها لم يعد ابتداءً من القرن السابع عشر حكراً على
نخبة المثقفين وإنما انتقل إلى مؤسسات الدولة نفسها. ولا شك أن
الفضل الأول يرجع هنا إلى الدور الكبير الذى قام به الكاردينال
"ريشيليو" فى تطوير كافة أجهزة الدولة من ثقافية وإدارية وسياسية
واقتصادية بغرض رفع مكانة الأمة الفرنسية ومضاهاة الدول الأوروبية
المتقدمة حينذاك مثل إيطاليا وأسبانيا والبلاد المنخفضة، وكان من
جرائ هذا الاهتمام أن تغيرت إلى حد كبير حياة الممثلين أنفسهم
ونظرة الناس إليهم وإلى الفن عامة، ومن هنا تنشأ فرقة جديدة ثابتة
بعد أن كانت تتبادل عملية التمثيل مع ممثلى الملك فى فندق
"برجونيا" Hôtel de Bourgogne وتشكل ابتداءً من عام ١٦٣٤

مسرحًا خاصًا بها، هو مسرح "المستنقع" Le Marais، كما يزداد التنافس بين الفرقتين، وتثبت الفرق المتجولة، ويرتفع التذوق الفنى والأدبى عامة. إلا أنه يبدو أن المنشآت والتجهيزات المادية لم تكن بعد فى مستوى نظيرتها الإيطالية، وذلك حتى عام ١٦٤١ حيث تم افتتاح صالة "قصر الكاردينال" -المصممة بوجه خاص للعروض المسرحية. غير أن أهم ظاهرة من ظواهر تجديد المسرح الفرنسى فى بداية القرن السابع عشر هى -لاشك- تألق مجموعة كبيرة من الشباب الذين يولعون بالتأليف المسرحى ويجعلون منه أهم وأعظم الأنشطة الأدبية على الإطلاق خلال هذا القرن، وأهم هؤلاء الكاب: "ميريه روترو، كورنى، سكوديرى، بنسارد، بواروبير وترستان". (١٨)

ويتولد عن هذا الاهتمام العظيم بالتأليف والعرض المسرحى اهتمام مماثل بعملية التنظير والتقنين التى يشغف بها أيضًا رواد الكلاسيكية، إلا أنه إذا كان التنظير ينصب أساسًا على التراجيديات لأن الكوميديا لم ترتفع بعد، فى نظر العصر، إلى مرتبة التقدير الكاملة، فإن القواعد التى يخلص إليها يمكنها أن تنطبق على الكوميديا لأن هذا الاصطلاح لم يكتسب بعد، كما سبق القول، معناه الدقيق، ولا يعنى بالضرورة اللون الهزلى الصارخ من الملهة. ولعل أعجب ما

يتوصل إليه نقاد المسرح ومنظروه في بداية القرن السابع عشر هو عدم إدراجهم للضحك بين السمات الرئيسية للكوميديا، وهو أمر يرجع إلى تحديدهم للكوميديا على أنها نوع مسرحي متوسط يقع بين عظمة المأساة وفخامتها من جهة، وبين هزل وإسفاف الملهاة من جهة أخرى؛ على هذا النحو يستبعد منها الموت ومشاعر الخشية والشفقة التي تعد من القواعد الأولية للمأساة. كما يجدر أن تكون شخصيات الكوميديا من الطبقة الوسطى أو الشعبية، على النقيض من شخصيات التراجيديات الذين لا يتجاوزون، في الأغلب، فئة الملوك والأمراء. كما تتميز الكوميديا بإطارها العادي وحوادثها الواقعية وابتعادها عن الصرامة والجدية وأحاسيس الخطر والخوف، ولا بد أن تكون نهايتها سعيدة. إلا أنه إذا كان الضحك لا يعد السمة الرئيسية لها، فإنه يمثل، من غير شك، عنصراً ثابتاً فيها. وهو يقوم بأداء وظيفة محددة وهي الاسترخاء. ومن ثم نراه يتخذ أشكالاً متعددة تتراوح بين الضحكة العالية والابتسامة الرقيقة وبين الحركة التهريجية وبين الجمععة والبلاغة الراقية.^(١٩)

الفصل الثالث

الفكاهة فى مسرح موليير

على الرغم من أن موليير يعد من كبار المجاهدين فى سبيل رد اعتبار الكوميديا ووضعها فى مكانها اللائق بها بين سائر الفنون والآداب الرفيعة، وعلى الرغم من دوره العظيم فى تعميق الأبعاد الاجتماعية والنفسية لظاهرتى الضحك والفكاهة، فإن هذا الجانب من عبقريته لم يخل من التجريح قديمًا وحديثًا. ففى عام ١٦٦٠ يزعم الكاتب "سوميز" أن موليير يعد، بالنسبة لمؤلف فكاهى مثل "سكارون" بالغ الجدية، حتى يمكن اعتباره مؤلفًا ممتعًا وقادرًا على الإضحاك، إلا أن موليير -لاشك فى ذلك- قد استطاع أن يفرض نفسه كمؤلف مرح من الدرجة الأولى، وأن يدخل الضحك فى كل مسرحية من مسرحياته على الرغم من هذه اللهجة الجادة التى كان يصطنعها أمام الجمهور الباريسى لكى يكتسب بعض الهيبة والوقار

كما فعل فى مسرحية "دون جارسى" Don Garcie و"أميرة إيلد" La Princesse d'Elide غير أن عديداً من مسرحياته الأخرى مثل "امفثريون" Amphitryon و"العشاق المدهشون" Les Amants Magnifiques لا تخلو من مقاطع جادة لأنها فى الحقيقة متصلة بتحليل المشاعر والعواطف. كما أن العنصر الجاد لا يخلو من مسرحية "دون جوان" التى يقصد بها الكاتب رسم صورة نفسية لشخصية الملحد المتحرر. إلا أن جانب الفكاهة لا يخلو، مع ذلك، من أية مسرحية من هذه المسرحيات، وإن كان يتم أحياناً عن طريق شخصية هامشية تقوم بدور المهرج: "مورون" فى مسرحية "أميرة إيلد" و"كليتيدياس" فى مسرحية "العشاق المدهشون" و"سجاناريل" فى مسرحية "دون جوان".

ولا يختلف وضع مسرحية "ترتوف" Tartuffe كثيراً عن "دون جوان"؛ فهنا أيضاً يريد الكاتب تصوير أخلاق شخصية المنافق بعد أن صور أخلاق شخصية الملحد. وقد تشير هذه المسرحية السخطة والاشتمزاز لما فى طباع المنافق من التواء وخداع قد لا يتفقان ودوافع اللهو والإضحاك، إلا أنه على الرغم من أن هذه المسرحية تكاد تقترب من الدراما، فإن الجمهور يستطيع أن يضحك، فى النهاية، على حساب "أورجون" و"دورين" و"مدام بيرنيل"، أى على

حساب المخدوعين وليس على حساب المخادع. ولكن إذا كان هذا الموقف لا يتفق وعنوان المسرحية، فإن الكاتب يستطيع بلباقته أن يحصل على نوع من التوازن الدقيق الذى يتيح له أن يقدم لونا من الفن الرفيع عن طريق تصوير نماذج إنسانية فريدة من جهة، وأن يحصل على مؤثرات ترفيهية تضحك الجمهور وتقضى على التوتر المتولد عن البعدين الدرامى والإنسانى اللذين تفجرهما الشخصية الرئيسية من جهة أخرى. (٢٠)

أما بالنسبة لمسرحية "عدو البشر" Le Misanthrope فإنه على الرغم من شخصية "ألسست" Alceste التى لا تخلو من عناصر هزلية، على العكس من شخصيتى "دون جوان" و"ترتوف"، فهى تمثل -لا شك- بأبعادها النفسية وضعا خاصا وفريدا بالنسبة لإنتاج موليير المسرحى، يقول لنا بصدد هذا "جيرار ديفو":

«كل شيء يتغير مع "عدو البشر" فالفكاهة لا توجد فى المسرحية على شكل معطيات مباشرة فحسب، وإنما فى صورة معطيات إشكالية كذلك. إذ لأول مرة يتساءل القارئ-المشاهد إذا كان هدف موليير الفعلى من تأليف "عدو البشر" هو فقط إثارة الضحك. إن ألسست يضايقنا. فهو يظهر فى عالم موليير المضحك، كما يظهر فى صالون سليمان، تحت سمات رجل شاذ،

مبدد للفرحة، ومعوق لكل سلوك سوى. ونحن لسنا هنا بالتأكيد
بصدد رد فعل متخلف تمليه رومانسية سهلة أو يفرضه موقف قائم
على الفضيلة الفلسفية على طريقة جان-جاك روسو، فنحن نعرف
كم كان متزددًا بالفعل ذلك الاستقبال الذى كرسه معظم
معاصرى موليير لـ "عدو البشر". وإذا كان العرض الأول لم يكن
سينًا إلى الدرجة التى يوعز بها "لوى راسين" فإن المعلومات التى
يقدمها سجل لاجرانج لا تترك أدنى شك حول مصير المسرحية
الذى لم يكن براقًا فى مجمله. إن مسرحية "عدو البشر" تمثل بلا
جدال لحظة أزمة فى علاقة موليير بجمهوره، إذ يقول لنا جريماريه
بلا مواراة: «إن العرض الثانى كان أكثر ضعفًا من الأول والثالث
كان أيضًا أسوأ حظًا من السابقين». إن الجمهور، كما يوضح
ذلك، قد أذهلته طبيعة المسرحية نفسها، لأنه إذا كان هناك
عشرون شخصًا قادرين على إدراك السمات الدقيقة والسامية،
فهناك مائة تصدها هذه السمات بسبب جهلها بها. ولما كان
«شعب باريس يريد الضحك أكثر من الإعجاب» وربما أنه لم يكن
«يحب كل هذه الصرامة الموجودة فى المسرحية» فإن موليير، وهو
رجل المسرح التكتيكى البارع، اضطر أن يلحق بها على عجل
الضحك الهزلى النابع من أرض غاليا فى مسرحية "طيب بالرغم

من أنفه"، وذلك لكي «يدفع الجمهور إلى إنصافه وتعويده تدريجيًا
«من غير أن يشعر» على النظر إلى "عدو البشر" على أنها أفضل
المسرحيات التي ظهرت حتى الآن»^(٢١).

وبالنسبة لمسرحية "البخيل" كذلك تتناوب العناصر الدرامية
مع العناصر الكوميديّة، إن شروع الابن في تبديد ثروة الأسرة،
وخيانة الابنة لواجباتها من أجل حبّيتها، وانحذار الأب أمام خدمه
ليست من الأمور التي تدفع إلى الضحك وإنما إلى الحسرة والأسى.
إلا أن الكاتب ببراعته المعهودة لا يترك الأمور تتأزم ولا يدفعنا إلى
حافة الهاوية، وذلك بواسطة الكلمات والعبارات البراقة والحركات
البهلوانية الرائعة التي تبدد التوتر وتنزع الفتيل من البارود قبل أن
يفوت الأوان ويتفجر الموقف؛ أضف إلى ذلك أنه لا يكتفى هذه المرة
بطريقته التقليدية التي طبقها في مسرحياته السابقة، وهي إضافة
بعض العناصر الهزلية أو المظاهر المضحكة في صورة حوار أو
تلميحات ساخرة تقوم بها شخصيات مخرجة، وإنما هو، في هذه
المرّة، يجعل الضحك يتدفق من الجذ والمزاح من المواقف الدرامية
نفسها، وأروع دليل على ذلك، هو ضحك "هارباجون" من تعهد
الشاب الذي يريد أن يعهد إليه باستثمار أمواله بوفاء والده في
القريب العاجل، خاصة حينما نعرف أن هذا الشاب المجهول ليس إلا

ابن "هارباجون" نفسه. كما نضحك من الموقف الذى يخلقه "هارباجون" حينما يعد ابنه، وهو يجهل مشاعره بتزويجه من "ماريان" الشابة الحسنة التى يريد هو نفسه أن يتزوجها، ونضحك من فرق السن بين البخيل العجوز ومحبوته، كما نضحك من عجزه النهائى أمام ابنه الذى لا يملك حياه إلا الصراخ والوعيد. (٢٢)

ولكن هل يمكن بعد ذلك الادعاء بأن الضحك الناشئ من هذه المواقف المفارقة لا يعبر عن أغوار النفس البشرية، وأنه، نظراً لذلك، يدل على ضعف قيمة الكوميديا بالنسبة للتراجيديا؟ أم أننا فى الواقع أمام موقفين مختلفين للنفس البشرية من الواقع الاجتماعى والإنسانى؟ فى الحقيقة، إنه من الصعب أن نتحدث عن العمق والسطحية فى هذا المجال، لأن مسرحيات موليير الكبرى كالبخيل وعدو البشر والمنافق (ترتوف) وغيرها لا تقل عمقاً ولا إبداعاً فى نطاق التحليل النفسى وكثافة الشخصية عن أروع مسرحيات راسين أو كورنى مثل "فيدر" و"ألدروماك" أو "السيد" و"بوليوكت"، ولكن المأساة تقوم أساساً على موقف جذرى يصعب معه تجاوز العقبات الخارجية، بينما الملهاة تستطيع، بواسطة الطاقة العظيمة التى يمثلها الضحك والنظرة المتباعدة التى تتسم بها رؤيتها، أن تقلب أى موقف مأسوى إلى نقيضه. بعبارة أخرى نحن نعتقد بأن قوة المأساة

تأتيها من الدفعة الهائلة إلى التصادم التي تمثلها لأنها تقوم على صراع
جوهرى بين نقيضين لا يمكن أن يأتلفا، بينما قوة الملهاة ليست إلا
قوة الحياة نفسها فى دفعتها نحو ما يعوق استمراريتها.

من ثم لا يمكن القول بأن الضحك يمثل ظاهرة ثانوية أو
إضافية فى مسرح مولير الجاد، أو أن هذا المسرح يقوم أساسًا على
مفهوم يائس أو متشائم للحياة والوجود الإنسانى، فالضحك، كما
يقول جيرار ديفو مرة أخرى:

«يأتى عامة من تلقاء نفسه عند مولير، فهو يتدفق ويسيل
طبيعياً كما لو أنه يسيل من منبعه، إن مولير يتوحد، بالنسبة لنا، مع
الضحك، بل هو تجسيد للعبقرية الفكاهية نفسها، إننا نقول تلقائياً
عن الموقف، أو الشخصية المضحكة بأنها موليرية»^(٢٣).

حينئذ هل يعد الضحك ذاتياً أم موضوعياً لدى مولير؟ إن
ظاهرة الضحك تفترض فى الواقع الاتصال الوثيق بين الجمهور
وموضوع ضحك، فالضحك اجتماعى بطبيعته، ولا شىء يمكنه أن
يثير الضحك إلا إذا ارتبط بالإنسان وبوضعه فى هذه الحياة؛ من ثم
تشكل ظاهرة الضحك تصوراً معيناً للواقع والحقيقة. وليس من
شك فى أن الضحك الأصيل عند مولير يرتبط على السواء، كما
يذهب "جازانسكى"^(٢٤) بالدفة الحيوية للجهاز العضوى للإنسان

الذى يبحث عن التضرع والانشراح والاسترخاء - وهى الحالة التى
تؤدى إليها عادة الحركات والإشارات التهريجية - وبالطاقة النقدية
الهائلة التى تنفجر من النص وتضفى عليه - شريطة تضافره مع
العناصر المسرحية الأخرى من دقة الإيعاز والتلميح وحسن اختيار
المواقف وبراعة الأداء - قيمته الفنية الحقيقية.

إن الضحك العضوى، إن صح هذا التعبير، على الرغم من
أنه قد يبدو مجرد رد فعل آلى يمثل فى الواقع شحنة هائلة من التعاطف
الإنسانى والمشاركة الوجدانية تذكرنا بمفهوم الضحك الشعبى الذى
كان يشكل الدعامة الأساسية للثقافة فى العصر الوسيط. وهو ليس
بالأمر الهين بالنسبة للفنان الذى يريد أن يثيره لدى الجمهور، إذ أنه
يفترض منه قدرة عالية على دفع الجمهور إلى أن يعيش فى جو من
الخيال المطلق وفى حركة مستمرة ومتدفقة من البهجة والمرح، لأن
أية كلمة غير محسوبة أو غير ملائمة للموقف يمكنها أن تبدد هذه
البهجة وأن ترد المشاهد فى لحظة إلى نمطية الحياة العادية والضجر
اليومى. من ثم تفترض حركة الانطلاق والتضرع التى تشكل
ركيزة هذا اللون من الضحك "العضوى" ابتعاداً عن المشاعر
السامية، إذ أن هذه تجعلنا نخلق فى جو من المثالية ومن العواطف

الجياشة التي تعنى بها الميلودراما، والتي تقضى على الحد الأدنى من البعد الضروري لإثارة الضحك.

إلا أن الأمر كله، فى النهاية، قضية حسن توزيع ومقدرة خاصة على تفجير الضحك فى قلب التناقضات. ولا شك أن مولير، سيد الفكاهة قاطبة، يبرع فى خلق هذه المواقف الخارقة للعادة، فهو يستطيع فى "مدرسة النساء" أن يولد الضحك من المواقف المؤثرة نفسها، وذلك بفضل قدرته على تركيز اهتمام المشاهد لا على صدق العواطف المثارة، ولكن على عدم ملائمة الشخصية للموقف الذى توجد فيه. من ثم نرى "أرنولف" يثير الضحك بالرغم من تعاسة طبعه، وذلك بسبب تعنته فى معارضة سعادة الأحبة، خاصة وأن فارق السن بينه وبين البطلة يجرّد ألمه من جديته ويجعله مثاراً للسخرية والاستهزاء.

وتتجلى عبقرية مولير فى اختيار مصادر الفكاهة والإضحاك التى تساعد على خلق جو من الفرح والمرح المستمرين، ومنها ما يتصل بحركة الجسد، ومنها ما يتصل بمليذات الطعام والشراب. ولا جزم أن تفتح الحواس الزائدة على متع الحياة ولذائدها ينعكس على الحالة النفسية للمشاهد، فتمتزج لدية المتعة الحسية بالمتعة النفسية، ويتأثر وجدان الجمهور بما يرى على خشبة المسرح

من جمال المشاهد وغرائب الحركات ويؤخذ بما يسمع من بديع القول وفاتك العبارة. لا عجب إذن أن يفتن ذلك كله المشاهد ويملك عليه حسه وقلبه، ويدفعه في النهاية إلى التحليق في عالم من الخيال السعيد ومن النشوة الخالصة؛ إلا أن هذه المتعة التي تقوم على التفتح التام للحواس وعلى الفرحة النفسية الغامرة لا تمنع من وجود متعة أخرى، وهي التي يربطها "جازانسكى"^(٢٥) بالوظيفة النقدية للكوميديا، ولا شك أن هذه الوظيفة تقوم على تحريك جوانب أخرى من النفس البشرية: فإذا كانت المتعة الأولى هي متعة تلقائية ومباشرة تكاد تشبه صدى الحياة وزيتها في نفسية المشاهد، فإن المتعة التي يولدها النقد تفترض من الجمهور شعورًا بالتفوق أو التعالي على النماذج البشرية التي يراها، كما تفترض منه نوعًا من التباعد الذي يقوم على إعمال الفكر والتأمل وقوة الملاحظة ودقة المقارنة.

إلا أنه مهما يكن نوع الفكاهة أو المتعة التي يوفرها لنا مسرح مولير: حسية أم عقلية، تأملية أم نقدية، فلقد جرت العادة على تقسيمها إلى لونين رئيسيين:

١ - فكاهة الموقف، ٢ - فكاهة الشخصية.

وتتجلى الفكاهة الأولى فى "مدرسة النساء" حيث لا تساعد الظروف "أرنولف" على الإطلاق على الوصول إلى قلب "إنياس" مهما يصطنع من حيلة وحذر، من ثم يتفجر الضحك من المفارقات التى تنشأ بين عاطفته الصادقة، وما يحيطه بها من اهتمام وعناية وبين فشل مساعيه وتأزر الظروف السيئة ضده كأنما النحس يلاحقه. ونحن إذ نضحك فإنما نضحك من التدبير والحيلة اللذين لا يوضعان فى محلّهما، كما نضحك من خيبة أمل هذا العاشق الشيخ لأننا لا نقبل، بالطبع، أن نوضع فى مكانه أو أن تهزأ بنا الظروف كما تهزأ به. أما بالنسبة لفكاهة الشخصية، فهى تقوم على التناقض الجذرى بين شخصية البطل وبين المواقف والأحداث التى يتعرض لها فى الحياة. بعبارة أخرى، إذا كان التناقض الأول يقوم على المفارقات والصدف الخارجية البحت، فإن التناقض الأخير داخلى لأنه يرتبط بالطباع والصفات الأساسية للشخصية.

إلا أنه ليس من الضرورى أن ترتبط فكاهة الشخصية بالكوميديا الرفيعة كما قد يتبادر لأول وهلة، إذ أن كثيراً من مسرحيات الملهاة الهزلية تلجأ إليها بنجاح. على هذا النحو تعد شخصية "سجاناريل" فى "الطبيب بالرغم من أنه" ضرباً من "المسخة" الممتعة؛ ومع ذلك فالإمتاع لا يتولد هنا من بعض المواقف

أو الحركات أو العبارات الهزلية، وإنما من السمات الأساسية لشخصية هذا الفلاح التي اكتسبها من عمله لدى الأطباء، والتي يحاول مولير أن يقنعنا بأنها ترتبط ارتباطاً وظيفياً بمهنة الطب، وهي -وفقاً لهذه الملهاة- الجهل والتشدد بعبارات المعرفة والجشع والقسوة واللامبالاة أمام البشرية. وكما يبدو، من جهة أخرى، فإن الفكاهة التي تقوم على الكلمات، وهي الدعابة، ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالشخصية، وهذا لا يمنع بالطبع من صدور بعض العبارات الهزلية العفوية بسبب لبس كلامي أو نكتة أو سجع غير متوقع. إلا أن الضحك الذي ينشأ عن اللغة والحوار لا يكتسب معناه أو مغزاه الفعلي إلا من السياق وارتباط هذا السياق بمعرفة العميقة بالشخصية التي يناط بها.

من ثم إذا كان مولير قد ورث عن ملهاة العصر الوسيط أو استعار من المسرح الإيطالي كثيراً من العبارات الضاحكة والكلمات أو "القفشات" التي تقوم على الدعابة الشكلية أو الظاهرية، فإنه لا يمكننا أن ننكر أنه بجانب هذا الجانب الذي يعد استمراراً للتراث وإحياء للمصادر الوطنية الأصلية للفكاهة التي تعبر - كما سبق القول - عن انطلاقة الوجدان الشعبي بأكمله في كلمة أو عبارة أو حركة، لأن هذا الوجدان هو التلقائية نفسها والسذاجة العفوية ذاتها

فلا غور ولا عمق؛ نقول إن مولير قد استطاع بجانب ذلك أن
يكشف عبر شخصيات خالدة مثل "ترتوف" و "هارباجون"
و "السست" أغوار النفس البشرية فى دقة وبراعة لا تفلان روعة
وعظمة عن فن راسين أو شكسبير.

وأخيراً ما هى وظيفة الضحك والفكاهة عند مولير؟ إن

الناقد "جيشارنو" يخبرنا بأن الكوميديا تحاكي الطبيعة، وإنها لكى
تعلمنا احترام الطبيعة فإنها تقدم لنا نماذج منحرفة، شاذة أو غير
سوية مثل بخيل مقتر أو مدع متحذلق أو منافق مخادع أو شيخ
متصاب أو متشائم ناغم على الدنيا ومن فيها... ومن ثم يكون
الضحك هو العقاب الذى يوقعه المجتمع بهم عبر المشاهدين، إلا أن
الطبيعة التى تطابق الواقع المباشر لا يمكن أن توفر لنا معايير كافية
للحكم على هذه النماذج بأنها غير سوية، ومن هنا تظهر الحاجة إلى
إيمان الكاتب بوجود قانون عقلانى أو معيار أساسى للحكم على
الطبع السوى أو السلوك المستقيم، وهو الأمر الذى يقودنا إلى فلسفة
الضحك وأخلاقياته عند مولير، فالكوميديا ليست مجرد وصف
نقدى للمجتمع أو تعداد لعيوبه ونقائصه، وإنما هى صورة فنية حية
زاخرة بالأحداث والمواقف والمفاجآت التى تعمل على إبراز هذا
المعيار من خلال تصادم مختلف ألوان الشذوذ والردائل والعيوب، مع

الواقع الأمثل الذى يشكله أو يدعو إليه. ويعتقد "جيشارنو" أن هذا المعيار الضمنى لا يتطابق عند موليير مع الفيض الحماسى للمهارة العصر الوسيط أو عصر النهضة، ولا يتحد مع الأنماط "الكورنيلية" ولا حتى مع فضائل البرجوازية التى سوف يبرزها القرن السابع عشر^(٢٦). ومع ذلك، فإن السمات العامة التى يصل إليها هذا الناقد لتحديد المعيار السوى هى سمات "امبريقية" فى معظمها، إن صح هذا التعبير، وأهمها: الإيمان بالحب القائم على التوافق، وحرية الاختيار والصدق مع النفس والبحث عن السعادة فى كل ما توفره الحياة من فرص عادية. لذلك نحن إذا قمنا برد هذه السمات إلى أنساقها الأيديولوجية، وجدناها تعبر بطريقة غير مباشرة عن مطامح واتجاهات الطبقة البرجوازية المتوسطة نحو العقلانية والترشيد خلال القرن السابع عشر، فإن ذلك لا ينفى توافق هذه الصفات مع مفهوم "الاعتدال" الإنسانى.

إن هذا الاعتدال العام، الذى يعبر عن الطابع السوى وفى الوقت نفسه عن الشخصية العادية هو ما يقابل مفهوم "الطبيعة الإنسانية" لدى موليير وكثير من مفكرى البرجوازية فى القرن السابع عشر. ويعبر "روبير جرابون" تقريباً عن هذه المعانى حين يقول:

«علاوة على ذلك، لا يجدر بنا أن نخطئ: فموليير لم يزعم قط أنه ينقل إلينا مذهبًا، وسوف نضل دائمًا إذا ادعينا استخلاص فكر فلسفى أو ميتافيزيقى من مسرحه، وهذا ما لم يعن قط بتوصيله إلينا. إنه لم يهتم على الإطلاق إلا بالطبيعة الإنسانية وبقدرتها على الوهم والتصديق. فالثقافة المجردة بالنسبة للنساء، كما بالنسبة للرجال، هى أمر محمود على شرط ألا تنقلب إلى ادعاء للعلم، ومن ثم هى مدانة على السواء لدى "راسيوس" و"بالدوس" و"قادايوس" و"فيلامنت". إن المبدأ الأساسى إذن هو أن تحذر النساء الراغبات فى الثقيف من "تريسوتان" وغرمائه. وإنه لمن الطبيعى أن يخشى الإنسان المرض والموت. ولكن على الناس أن يحتفظوا بالوقار المفروض عليهم حتى فى الأوقات العصيبة، وألا يندفعوا مثل "أرجان" إلى أحط أنواع الأنانية وإلى أرخص ألوان التصديق بكل السخافات. إنها دروس من الحيلة والحذر، ومن السيطرة على النفس لا علاقة لها ألبة بأخلاق الوسط المزعومة التى أرادوا اكتشافها عند شاعرنا»^(٢٧).

على هذا الأساس لا يجدر بنا أن نفهم "الأخلاق" التى يدعو إليها موليير فى نقده لكثير من النماذج الإيتسانية والاجتماعية على

أنها تشكل نسقاً متكاملأ أو أنها تحدد لنا معياراً وضعياً ثابتاً. إن هذه الأخلاق التي نبتهد جميعاً في استنباطها واستخلاصها من مؤلفات الكاتب تقوم على مفهوم مطاط ومرن للطبيعة الإنسانية، وهي لذلك أقرب إلى نوع من الحس الواقعي أو الإدراك العملي بالحدود، كما أنها دعوة إلى التحلى بالشمائل التي يفرضها العقل الحر السليم بعيداً عن التعصب والتزمت، وأهمها: وضوح الرؤية والصدق والشجاعة واحترام الآخرين.

الفصل الرابع

أبعاد الفكاهة خلال القرن الثامن عشر

بعد وفاة موليير حدثت تغييرات كبيرة في بنية المسرح الفرنسي، فلقد نشأت في عام ١٦٨٠ فرقة "الكوميدي فرانسيز" اثر اتحاد جميع الممثلين الفرنسيين كما استقرت الفرقة الإيطالية في "فندق برجونيا" وكانت قد أخذت تمثل باللغة الفرنسية ابتداءً من عام ١٦٧٠. إلا أنه بالرغم من التنافس الطيب الذي كان يمكن أن ينشأ بين الممثلين الإيطاليين من جهة والفرنسيين من جهة أخرى في مجال الكوميديا وفنون العرض المسرحي، فإن التغيير المفاجئ في المحيط الملكي الذي تزعمته السيدة "دي مانتنون" Mme de Maintenon نحو الورع والتقوى أدى إلى قيام حركة كبيرة من التشدد الديني ضد العروض المسرحية والتمثيل عامة، ففي عام ١٦٨٧

طلبت جامعة السربون من الممثلين الفرنسيين مغادرة قاعتهم بشارع "جينجو" نظرًا لقربها من مباني الجامعة، ومنذ عام ١٦٩٠ يكف الملك لويس الرابع عشر عن الاختلاف إلى المسرح، الأمر الذي يدفع رجال البلاط إلى التزام جانب الحذر والتقيّد بموقفه، وفي هذه الأثناء يقوم بعض كبار رجال الدين أمثال "بوسويه" بالهجوم على المسرح وإدانة المتعة المسرحية لما تمثله من تناقض مع المبادئ الدينية. ولا شك أننا نذكر أن كاتب التراجيديا الشهير "جان راسين" قد كف عن الكتابة للمسرح هو أيضًا تحت تأثير ضغوط أساتذته من "الجانزينيست" وأنه حينما عاد إلى الكتابة فإنما فعل ذلك تلبية لرغبة السيدة "دى مانتون" التي طلبت منه تأليف مسرحيتين دينيتين هما "إيستر" و"أتالي"، وأخيرًا تقوم السلطات الفرنسية بطرد الفرقة الإيطالية من باريس عام ١٦٩٧ بسبب تهجمها على السيدة المذكورة، وسوف يظل هذا الإقصاء قائمًا لمدة عشرين عامًا.

إلا أن تمسك جمهور باريس، لحسن الحظ، بالمسرح وبشتى ألوان الفنون الراقية كان له بالغ الأثر في مقاومة هذه التيارات الرجعية المتزمتة، كما أن رحيل الإيطاليين شجع على قيام مسارح "السوق" *théâtres de la foire* من جديد، ولقد استطاعت هذه المسارح الشعبية أن تقاوم الرقابة ومشاكسة السلطات بطرق تثير

الدهشة والغرابة، إذ أن معظم عروضها تحولت بالتدريج من المشاهد القائمة على الحوار إلى تلك التى تكفى بالمونولوج. و انتهت فى آخر الأمر بقيام جمهور المشاهدين نفسه بالمشاركة فى التمثيل والغناء. إلا أنه إذا كانت هذه المقاومة الشعبية تثير إعجابنا لدلالاتها على حيوية شعب بأكمله ولكشفها عن تمسكه بأرقى ألوان الفنون التى تمثل مطامحه وآماله، وتهىئ له أبداع أنواع التسامى والتجاوز لآلامه ومعاناته التى ازدادت زيادة خطيرة فى أواخر القرن السابع عشر بسبب الحروب المستمرة، وبداية فترة الكساد الطويلة التى لن تنتهى قبل نهاية الثلث الأول من القرن الثامن عشر؛ نقول إنه على الرغم من هذه المواقف الرائعة، فإن الأخطر من ذلك كله هو التحولات الاجتماعية السريعة التى حلت بالطبقات الوسطى خاصة وأدت إلى قلب المجتمع الفرنسى رأساً على عقب. فلقد أدت حركة الكساد الطويلة إلى نشأة فئات جديدة من المغامرين والانتهازيين الذين تفتنوا فى استغلال الشعب وامتصاص موارده عن طريق الإفادة من تفكك الإدارة الملكية واعتمادها تدريجياً على أمثال هؤلاء المغامرين فى تحصيل الضرائب ومعظم إيرادات الدولة الأخرى. ولما كان المسرح هو أكثر ألوان الثقافات التصاقاً بالمجتمع وأشدّها تأثراً به، فإن هذه التغيرات السريعة فى تركيب المجتمع الفرنسى قد أدت

إلى تغيير الذوق العام وإلى تدهور "كوميديا الشخصية" بعد أن بلغت أوجها على أيدي موليير العظيم. من ثم ظهر نوع جديد من السملهة هو "كوميديا الأخلاق والعادات" La Comédie de mœurs التي كان الغرض الأساسي منها هو تصوير المجتمع الجديد، مجتمع الوصوليين والانتهازيين، وهي الفئات التي تمثل أسوأ أنواع الرأسمالية الطفيلية والتي كان استغلالها البشع للشعب الفرنسي إحدى الدوافع الكبرى التي عملت فيما بعد على اندلاع ثورة ١٧٨٩.

وأهم ما يعنى به كتاب كوميديا "الأخلاق والعادات" هو تقديم صورة واقعية للنماذج الاجتماعية المعاصرة؛ وهم لذلك يهتمون كثيراً بحياة الشخصيات وسماتها الفردية المميزة، كما أن إصرارهم على تقديم "لوحة" اجتماعية مطابقة للواقع جعلهم لا يؤثرن الحبكة أو الحركة المسرحية بكثير من الاهتمام. من ثم تظهر كوميديا الأخلاق في صورة مفككة على المستوى الفنى، كما أن الشخصيات التي تقدمها لا تغدو مجموعة من الأسماء المستعارة أو الوهمية التي يقصد بها تصوير فئات المجتمع الجديد تصويراً مباشراً. كما أن الاهتمام الشديد بتمثيل الواقع تمثيلاً كاملاً يجعل من هذه الكوميديا نوعاً أدبياً رديئاً يقوم على تصوير التغيرات الاجتماعية

والتاريخية ولا يستطيع أن يرقى، نتيجة لذلك، إلى مستوى التماذج الإنسانية الخالدة التي عرفها مسرح موليير.

ويعد الكاتبان "دانكور" Dancour و"سانت-يون" Saint-Yon من المؤسسين الفرنسيين، إلى جانب الإيطاليين، لهذا اللون من الكوميديا حينما نشر عام ١٦٨٧ مسرحية "الفارس العصري" Le Chevalier à la mode وعام ١٦٩٢ مسرحية "بورجوازيات عصريات" Bourgeoises à la mode، ولا تتجاوز هاتان المسرحيتان مشاغل تلك الفترة من حب للمال وسعى إلى تجميعه عن طريق الحرص والأنانية وشراء ذمم الغير. كما أن المسرحية الأخيرة تصور أنماطاً غير مألوفة من النساء "الوصوليات" التي يدفعهن حب المال وشهوة الظهور إلى تناسي فضيلتهن وإهدار القيم الزوجية والأسرية. إلا أن أخطر ما يتميز به عالم المسرح الجديد هو تعاطف الكاتبين -وهذا موقف يعبر عن تحول في ذوق الجمهور- مع الشخصيات المرحية أو اللبقة، إن صح هذا التعبير، كالفتيات المتبرجات والشباب الذي لا هم له إلا المغامرات العاطفية والقمار والجري وراء الملذات والشهوات الرخيصة؛ الأمر الذي ينتهي بإضفاء صورة التخلف والغباء على عالم الفضيلة والمبادئ الأخلاقية.

ولاشك أن "لوساج" Lesage هو أهم كتاب كوميديا الأخلاق والعادات، إذ يدين له المسرح الفرنسى بعمل جيد هو مسرحية "توركاريه" Turcaret التى نشرها عام ١٧٠٩ ولعل أهم أسباب جودة هذه المسرحية من الناحية الفنية هو اهتمام الكاتب الكبير إلى جانب تقديم صورة طريفة لأخلاقيات المجتمع المعاصر، بصقل دور الحبكة وتنويعها وياتقان بناء مسرحيته وفقاً للقواعد والمعايير الفنية الكلاسية الراسخة؛ لذلك لا يقف "لوساج" طويلاً عند التفاصيل الواقعية المملة، وإنما يُعنى فى المقام الأول بإبراز السمات الرئيسية لشخصية محصل الضرائب المستغل "توركاريه" فى تناقضها الجوهرى مع حبه الأبله للبارونة التى تغرر به وتعمل جاهدة على تبديد ثروته. وتبرز القوة الفنية لهذه المسرحية، التى أفاد "لوساج" كثيراً فى تأليفها من ابتكارات موليير فى مجال الملهاة الشعبية، من خلال شخصية الخادم "فرونتان" الذى يخون سيده ويخدع كل من يحيط به فى وقاحة منقطعة النظير. من ثم لا تظل هذه المسرحية محصورة فى نطاق "اللوحه" الواقعية، إذ أنها تنجح فى خلق شخصيات مسرحية حقيقية، وفى الاستحواذ على اهتمام المشاهد عن طريق تنويع المواقف والحوار وبناء حركة المسرحية على

مبدأ التوازي بين انحدار "توركاريه" وترديه إلى الحضيض من جهة، وصعود نجم الخادم "فروتان" من جهة أخرى^(٢٨).

لا جرم أن تكون الفكاهة التي تنشأ في هذا الجو المسرحي ضرباً من الفكاهة الشرسة التي تقوم على السخرية المريرة والقراع القاسى بالكلمات النابية والعبارات الجارحة؛ فالعالم الذي يقدم إلينا هو عالم الصراع والاحتياي من أجل المال، أى الوجه البغيض الكالح لانحلال القيم وضياع الأخلاق في مجتمع الانتهازية والرأسمالية الطفيلية التي تنمو وترعرع في أوقات الكساد الاقتصادي. ومن ثم يكون الضحك الذي يثيره هذا اللون من الكوميديا ضحكاً مرّاً يترك غصة في الحلق ويقبض النفس لأنه لا يترك في النهاية إلا الحسرة والأسى على نماذج مؤسفة من البشر.

إلا أنه على الرغم من أهمية كوميديا الأخلاق والعادات في أوائل القرن الثامن عشر، فهي لا تعد الصيغة الوحيدة التي تسيطر على خشبة المسرح، إذ أن التيارات التقليدية مثل الملهاة الهزلية وكوميديا الشخصية تظل ممثلة، ولعل الكاتب "رونيار" Regnard يعد أفضل ممثل لهذه الفترة لكوميديا الشخصية، وذلك بفضل مسرحيتي "المقامر" Le Joueur ١٦٩٦ و"الساقي" Le ١٦٩٧ Distrain إلا أن "رونيار" عدل بعد ذلك عن هذا اللون من

الكوميديا وعاد إلى الكتابة بطريقته الأولى التي يحذو فيها حذو الإيطاليين، واستطاع بذلك أن يؤلف أفضل مسرحيتين له على الإطلاق وهما "جنون الحب" (١٧٠٤) *Les Folies Amoureuses* و"الوريث" العام (١٧٠٨) *Le Légataire Universel*.

إلا أن الحياة سرعان ما تدب في المسرح الفرنسي فور استلام الوصى على العرش للسلطة بعد لويس الرابع عشر إذ أن أول خطوة يقوم بها الوصى هي الأمر بإعادة تشكيل الفرقة الإيطالية عام ١٧١٦ التي سرعان ما تسترجع مكانتها وشهرتها في فندق برجونيا، غير أنها تنبذ من الآن فصاعدًا الاتجاهات النقدية والهجومية لتتجه نحو المحاكاة الهزلية والكوميديا الغنائية وينتهي بها الأمر عام ١٧٨٠ إلى التحول النهائي نحو الأوبرا، أما الفرقة الفرنسية فتتطور في هذه الأثناء، تطورًا معاكسًا إذ تحاول جاهدة أن تتخلص من الاتجاهات الكوميدية الخفيفة أو الهزلية الصارخة التي تؤول بالتدريج إلى الإيطاليين، وتسعى بخطى ثابتة نحو الكوميديا الأخلاقية الهادفة. وليس من شك في أن نجاح هذا اللون الأخير قد تم بفضل مهارة بعض الكتاب أمثال "ديتوش" *Destouches* و"لاشوسيه" *La Chaussée*، إلا أنه سرعان ما يؤول للفشل نظرًا لاعتماده على عناصر دخيلة على فن الكوميديا، وأهمها الانفعالات الزائدة عن

الحد والاتجاه نحو الوعظ السافر. لذلك كله لم يكن غريباً أن يطلق المفكر "ديدرو" على هذا التيار اسم "الدراما البرجوازية" خلال النصف الثاني من القرن الثامن عشر.

إن الغالبية العظمى من هذه المسرحيات لم تصل، كما نرى، على الرغم من تعبيرها عن الظروف الجديدة التي طرأت على المجتمع الفرنسى بين نهاية القرن السابع عشر وبداية الثامن عشر إلى المستوى الفنى الرفيع، إذ أنها تظل حبيسة لهذه الغاية التى فرضها الذوق العام واهتمام المؤلفين وهى إعطاء صورة واقعية تفصيلية للمتغيرات الاجتماعية، وأهمها صعود الطبقات الانتهازية وانحدار القيم التقليدية للمجتمع الأرسقراطى. ولعل هذه الظروف نفسها هى التى دفعت بعض الكتاب إلى اصطناع ما سُمى بالكوميديا الجادة أو كوميديا الفضيلة بغرض الارتفاع بمستوى الأخلاق العامة وتحقيق نوع من المتعة الفنية الراقية من خلال التعاطف مع شخصيات مثالية؛ غير أن الأدب يظل عامة، فى هذا العصر، موزعاً بين هذا التيار العاطفى من جهة، وهو الذى يمثلُه خارج المسرح الأب "بريفو" ثم "ديدرو" و"روسو" وبين التيار العقلانى من جهة أخرى، وهو الذى يعطى الانطباع -ربما لسيطرة فلسفة التنوير الإصلاحية على كتابات معظم

مفكرى العصر - بأنه التيار السائد وأهم ممثليه "موتسكيو" و"فولتير"
و"دولباخ" و"كوتدياك" وغيرهم.

ولما كان تيار الفكاهة الشعبية لم يختلف تماماً من هذا العصر،
على الرغم من تدهوره الكبير بعد وفاة موليير، فإننا سنتبعه وهو
ينتقل إلى أعمال "ديدرو" فى النصف الثانى من القرن الثامن عشر،
إلا أننا قبل أن نتقل إلى هذه المرحلة وما تشكله من أبعاد فنية
وأيدىولوجية جديدة لا نريد أن نغفل ذكر أفضل كاتبين من كتاب
الكوميديا فى هذا العصر، وهما - بلا منازع - "ماريفو"
و"بومارشيه".

يعد "ماريفو" ۱۶۸۸-۱۷۶۳ Marivaux واحداً من
الكتاب البارزين فى مجال الرواية والمسرحية فى بداية القرن الثامن
عشر، على الرغم من تنكر معاصرة لفنه وموهبته، وعلى الرغم من
أهمية روايته الناقصتين "حياة ماريان" ۱۷۳۱-۱۷۴۱ La Vie
de Marianne و"الفلاح الوصولي" ۱۷۳۵-۱۷۳۶ Le
Paysan Parvenu اللتين تتيحان له أن يقدم، على نمط كوميدى
الأخلاق والعادات، صورة من صور الفئات الاجتماعية الصاعدة
التي تدفعها الرغبة العارمة فى التمتع بملذات الحياة إلى تأكيد ذاتيتها
بطريقة بالغة التطرف، كما تسمحان له بتقديم نماذج من موهبته فى

فن التحليل النفسى "الإبداعى" La Préciosité على طريقة الروائية الشهيرة الأنسة "دى سكوديرى" Mlle de Scudéry فى بداية القرن الماضى؛ نقول إن أعماله المسرحية على الرغم من ذلك كله، هى التى تشكل الجانب المتين الممتع من مؤلفاته.

إن ماريفو يتميز عن غيره من الكتاب بأنه يحتاج إلى مشاهد أو قارئ من نوع خاص، فهو يمثل فى منحاه الأدبى لونا متميزا ومدرسة فريدة، وإذا كانت هذه المدرسة تعد من الناحية الاجتماعية انعكاسا لمجتمع "الوصاية" ١٧١٥-١٧٢٣ La Régence من الأرستقراطية الغافلة اللاهية التى أفلتت زمام عواطفها وأحاسيسها بعد وفاة لويس الرابع عشر وانهاء فترة الكبت والتزمت الدينى التى كانت قد فرضتها السيدة "دى مانتون" وأشباعها، فإنها تمثل على كل حال مجموعة من السمات البالغة الدقة والرقّة التى تجعل من ماريفو واحدا من أفضل الكتاب قدرة على تحليل نفسية المرأة، أو بالأحرى نفسية الفتاة المتفتحة إلى الحب، وأكثرهم معرفة بدقة عواطفها وخلجاتها. لقد عُرف "ماريفو" بأنه صاحب مذهب "الماريفوداج" الذى يمكن تعريفه، وفقا للملاحظات معاصره الكاتب "فونتنيل" بأنه فن استخراج كل ألوان الرقة واللذة الكامنة فى ظاهرة التناقض المتولد عن عاطفة الحب، فالإنسان العاشق يقول ما لا يريد

أن يفصح عنه، ويفعل ما لا يريد أن يفعله؛ بل هو في أغلب الأحيان، يتحرك تحت تأثير شعور يظن أنه قد تخلص منه منذ أمد بعيد^(٢٩). وإذا كان الحب هو اسمى العواطف الإنسانية، فهو في الوقت نفسه أقدر هذه العواطف على تحريك كل هذه الأحاسيس والخلجات في قلب الإنسان نظراً لارتباطه الوثيق بكل ما يمس كرامة الإنسان وحبه لذاته وأمله في الحياة الهائلة السعيدة.

إلا أن هذا المفهوم لا يمكن فهمه، في الواقع، حق فهمه من حيث المضمون خارج إطار الفترة التاريخية التي نشأ فيها، وخارج مجتمع القلة اللاهية العابثة التي برزت خلال فترة "الوصاية"، وهو على ضوء هذه المعطيات لا يمثل الواقع بقدر ما يمثل الصورة الخيالية المثلى للآمال والأحلام التي كانت تتعلق بها القلة المرفهة من أبناء الأرستقراطية في تلك الفترة. وهي نفس الصورة التي عبر عنها ببراعة فائقة ورقة لا نظير لها الرسام الكبير "فاتو" Watteau في كثير من لوحاته وأهمها "الإبحار إلى جزيرة سيثير" *Embarquement pour Cythère* وهي تمثل، وفقاً للأسطورة اليونانية، جزيرة الملذات حيث كان لأفروديت معبد عظيم. كما أنه لا يمكن تقديره حق قدره إلا بالالتفات إلى قضية اللغة التي كان يكتب بها مارييفر مسرحياته، وهي لغة تقوم على اصطناع أساليب

التيار "الإبداعي" الذي كان سائدًا في بداية القرن السابع عشر، والذي تعرض لكثير من انتقادات المدرسة الكلاسيكية، كما تعرض له موليير بالسخرية والاستهزاء في مسرحيته الشهيرة "المتحذلقات السخيفات" *Les Précieuses Ridicules* وأهم سمات هذه اللغة: توليد المعاني وتشخيصها في صورة استعارات وتشبيهات وكنيات بالغة التعقيد، وهي وإن كانت عند أصحابها الأول، عشاق "الخرائط الغرامية" تقرب إلى السفسطة واللغو الكلامي، فهي تكتسب عند ماريغو من رقة الشاعر ودقة الأحاسيس التي تعبر عنها قيمة شاعرية كبرى. من ثم لا يعنينا موقف فولتير، صاحب المزاج العقلاني البحت، من أسلوب وفن ماريغو، وخاصة نعتة لهذا الكاتب بأنه كان يقضى وقته، حسب قوله، في «وزن بيض الذباب في موازين من خيوط العنكبوت» فماريغو لم يفهم حق فهمه عامة إلا في بداية القرن التاسع عشر وخاصة بعد نجاح "ألفريد دي موسيه" *Alfred de Musset* الذي استطاع أن يث في الحياة من جديد بفضل بعثه لكثير من أساليبه في مسرحه الرقيق الجميل.

إن الملهاة عند ماريغو تمثل رد فعل الفن والخيال ضد المجتمع وواقعه المتغير، ومن ثم فهي ملهاة الخفة والرشاقة والذاتية والتفائية. إنها ملهاة المفاجآت واللقاءات الغرامية التي تقوم على تحليل عاطفة

الحب وتتبع خيوطها الأولى وهى تنبثق فى قلوب الفتيات. إنها ملهامة الحب العقلانى وما يولده من لذات بالغة الدقة والتعقيد، فهى تقوم على عالم عجيب من التخفى والتنكر للوصول إلى حقيقة القلوب، هذه الحقيقة التى تنتهى دائماً بكشفها للخصال الكريمة على الرغم من كل تصنع خارجى أو تمويه مظهرى.

فى مسرحية "أرلوكان صقله الحب" (Arlequin Poli par l'Amour) ١٧٢٠ وهى أولى مسرحيات ماريفو التى يعهد بتمثيلها إلى الإيطاليين، نلتقى بالموضوع الرئيسى الذى سوف يعالجه تقريباً فى كل مسرحياته وهو ميلاد الحب. إننا نعيش هنا فى جو من الخيال الشعبرى، تماماً كما فى عالم روايات الرعاة السحرى، حيث يفيد الكاتب من نظرية ديكارت فى تحليل العواطف. فيسند إلى شخصيتى "أرلوكان" و"سيلفيا" تجسيد أحاسيس الإعجاب والرغبة والفرحة والحزن التى تتضافر جميعاً لتجعل من عاطفة الحب شيئاً يشبه العصا السحرية التى تفتق أمامنا عوالم الحرية والتفتح على نعم الحياة ودفعتها الجياشة. وليس من شك فى أن تمثيل الإيطاليين كان له هنا الدور الأكبر فى توجيه فن ماريفو ودفعه إلى تجسيد أفكاره بطريقة حية ومبتكرة، لا عجب إذن أن تكون شخصية الممثلة الإيطالية "سيلفيا"، بما وهبت من جمال الطلعة ورشاقة القدر ووقدة

الذكاء، ملهمة الدور الذى كبه ماريفو؛ كما أن "أرلو كان" الذى نراه هنا شخصية جديدة تمامًا، فهو إنسان شاعرى حساس، الأمر الذى يقطع كل صلة بينه وبين الشخصية الهزلية التى كانت عماد الكوميديا الإيطالية إبان القرن السابع عشر. ويبدو أن الإيطاليين، على عكس الفرنسيين الذين أرادوا الاهتمام بالأدوار الجادة، كانوا يتميزون بقدرة فائقة على تحقيق حركات الاقتراب والابتعاد فى خفة ورشاقة بالغتين، كما كانوا يميلون فن تغيير درجات الإيقاع والتعبير الدقيق عن لحظات الصمت المؤثر^(٣٠). واستمد كذلك ماريفو من الإيطاليين الجناح إلى الخيال والحرية والأسلوب الرمزي، والإحساس القوى بفنون الديكور ورفض الواقعية، إلى درجة أن مسرحياته تعطى الانطباع بأنه يعالج قضايا الحب، وهو موضوعه الرئيسى، فى إطار من الخيال البحت والتجريد المطلق. وأخذ ماريفو عن الإيطاليين أيضًا حبه للأسطورة واستخدام العناصر الخارقة للطبيعة كالجنيات؛ إلا أن هذا الدين العظيم نحو الفن الإيطالى لا يجب أن يحجب موهبة الكاتب الأصيلة وقدرته الفائقة على تحليل أدق خلجات النفس البشرية، وهذه الصفة تعد من السمات الرئيسية للعبقرية غير العصور.

إن المؤثرات الإيطالية تظل واضحة في معظم المسرحيات التي كتبها ماريفو حتى عام ١٧٢٥ وأهمها مسرحية "أرلوكان صقله الحب" التي أشرنا إليها، و"مفاجأة الحب" ١٧٢٢ و"التغير المزدوج" ١٧٢٣، و"الأمير المتنكر" ١٧٢٤، و"التابعة المزيفة" ١٧٢٤، حيث تلعب الحبكة الدور الرئيسي، إلى درجة أنها تبدو في صورة جهاز ضخيم يقود من خلال شخصية أو شخصيتين رئيسيتين وعبر مجموعة من الخيل والمناورات المتنوعة إلى النهاية الحتمية المنتظرة، وهي انتصار الحب. ويبدو أن ماريفو يحقق بعد ذلك نضجه الفني حينما يتم له التحرر النسبي من المؤثرات الإيطالية، أو بالأحرى حينما يقوم بدمج بعض الاتجاهات الخاصة بالمسرح الفرنسي وهي النزعة الفكرية والأخلاقية بأسلوب وتقنية العرض الإيطالي. من ثم يمكن اعتبار تحفته "لعبة الحب والصدفة" ١٧٣٠ *Jeu de l'Amour et du hasard* و"الحيلة الموفقة" ١٧٣٣ *L'Heureux Stratagème* التاج الطبيعي لهذه المرحلة. أما النزعة الفكرية فتجلى في مسرحياته الثلاث التي يكرسها لموضوع الجزيرة الخيالية (جزيرة العبيد، جزيرة العقل والمستعمرة) حيث يطرح أفكاره الإنسانية عن الحكمة والفضيلة والضمير الحي وتحرير المرأة. أما الاتجاه الأخلاقي فليس بجديد عليه، إذ أن ماريفو قبل اتجاهه إلى

المصرح قد مارس كتابة الرواية وفيها عاجل، كما عاجل في بعض الصحف، كثيرًا من الموضوعات التي كانت تشغل معاصريه، وأهمها قضية تطور الأخلاق العامة والفساد الاجتماعي ودور المال وهيمنته على العلاقات الإنسانية، وأخيرًا الصور الجديدة للحب وعلاقات الجنس، ولقد عاجل ماريغو أيضًا هذه الموضوعات في مسرحياته مستخدمًا أسلوب الكناية والرمز كما حدث في مسرحية "التصاير بلوتس" و"اجتماع الأحبة"، كما طرحها ضمناً وجسدها، من خلال رؤيته الإصلاحية التفاؤلية، في كثير من شخصياته النسائية مثل شخصية الأنسة "أرجانت" في "الحل غير المتوقع" وشخصية "أنجليك" في "مدرسة الأمهات".^(٣١)

إلا أن الاتجاه الكامل نحو الطريقة الفرنسية لم يتح لماريغو التعبير عن نفسه في الصورة المثلى التي تتلاءم مع حسه الجمالي وذوقه الإبداعي، إذ سرعان ما قاده المنهج التحليلي الفرنسي إلى العودة إلى تقنية الرواية. من ثم لم يستطع ماريغو أن يتجاوز إبداعه في مسرحية "لعبة الحب والصدفة" التي استطاع أن يوائم فيها بين المؤثرات الإيطالية وما تتميز به من كلف بالخيال ورقة وشاعرية وبين المناهج الفرنسية وما تقوم عليه من نزعة عقلانية تحليلية واتجاه أخلاقي، لا عجب إذن أن تتسم المسرحيات التي يكتبها ماريغو

للمسرح الفرنسى بالواقعية والنزعة النقدية الهادفة مثل مسرحية "السيد الصغير قد عوقب" ١٧٣٤، وإذا كان الاتجاه الواقعى لم يكن ملائماً لعبقرية ماريفو، فإن اهتمامه به لم يكن مجرد صدفة، وإنما كان مواكبة لتطور الكوميديا الطبيعى نحو الدراما نظراً لأنها لا يمكن تشكل نوعاً أدبياً واضحاً، ولم تكن تتحدد إلا بتناقضها العام مع التراجيديات، لذلك إذا كانت هناك فكاهة تنبعث من مسرح ماريفو، فهي فكاهة تقوم على الابتسامة المفتونة بسحر المواقف ورقة العواطف والأحاسيس، إنها فكاهة إعمال الذهن وحضور البديهة لما تتطلبه المتعة المتاحة من إدراك للفوارق النفسية الدقيقة وقدرة على النفاذ إلى أعماق القلوب التواقعة إلى الحب، واستكناه لطبيعة التناقضات التى تدفع إليها عاطفة الحب فى تشابكها وتلاحمها مع مختلف الخلجات والأحاسيس التى تصاحبها، فالحل الذى يعنى به ماريفو ليس الحب الصريح الواضح، أو الحب الكامل الذى أنضجته التجارب وصقلته السنون والأيام، وإنما هو البداية الغائمة لهذا الشعور حيث تضطرب الأحاسيس وتتأرجح بين نوازع الحيرة والقلق، وحيث تكثر الهواجس وتتنازع النفس موجات الأمل واليأس ولحظات الإقدام والتردد. من ثم إذا كانت هناك فكاهة عند

ماريفو، فهي -بغير شك- وليدة اللذة العقلية الخالصة وحصيلة المتعة المسرحية البحت.

وإذا كانت الفكاهة تتطلب إذن عند ماريغو هذا المستوى الرفيع من الذكاء، وتقوم على اللذة العقلية الصرف، فإنها -لا شك- أكثر تلقائية وصراحة عند "بومارشيه" ١٧٣٢-١٧٩٩ Beaumarchais مؤلف "حلاق إشبيلية" ١٧٧٥ Le Barbier de Séville و"زواج فيجارو" ١٧٨٤ Le Mariage de Figaro ويختلف بومارشيه عن كثير من أقرانه كتاب المسرح، إذ أنه لم يكن كاتباً متفرغاً وإنما كان همه الأساسى وشغله الشاغل البحث عن المال لتسديد ديونه وقضاء حاجاته التى تنتهى بسبب نشأته الفقيرة. ولقد اشترك فى سبيل ذلك فى كثير من الصفقات والمضاربات المالية التى عاونه فيها الإخوة "باريس" الذين كانوا يسيطرون على سوق المال إبان حكم لويس الخامس عشر. وبالرغم من هذه الاهتمامات المادية، فإن بومارشيه قد وُفقَ توفيقاً كبيراً فى هاتين المسرحيتين اللتين تعدان من أفضل مسرحيات الربع الأخير من القرن الثامن عشر. غير أن موضوع "حلاق إشبيلية" ليس بجديد؛ فهو موضوع "الحرص الذى لا يفيد" الذى عالجته من قبل الكاتب الكوميدي الكبير "سكارون" فى إحدى رواياته، وموليير العظيم فى

مسرحتته "مدرسة النساء" وعديد من مسرحياته الأخرى، و"رونيار" في مسرحية "جنون الحب"، وغيرهم من الكتاب. ويتلخص الموضوع في محاولات الكونت "المافيرا" المتعددة لاختطاف محبوبته الجميلة "روزين" من مخالب وصيها العجوز "بارتولو"، وبعد محاولات عدة تدور وفقاً لأسلوب التكرار المألوف، ينجح الكونت بمساعدة الخاذق "فينجارو" في شراء ذمة "بازيل" وعقد قرانه على محبوبته قبل وصول "بارتولو". ويبدو أن هذه الكوميديا لا تتطلب مستوى عالياً من الذكاء وإحساساً بالغ الرقة حتى تثير الضحك؛ فالضحك يتم هنا بطريقة تلقائية وينبعث من القلب عفويًا صريحًا لأنه رد الفعل الطبيعي أمام مفارقات الحياة. يقول لنا "رونيه بومو" في هذا الصدد:

«إن الضحك هو إحدى الحقائق الأساسية مثل الحياة والحب والموت التي تتكرر إلى ما لا نهاية من غير أن تبلى. ولكي يكون الأداء الكوميدي جيدًا، لسنا في حاجة قط إلى تخيل وسائل غير معروفة، إذ يكفي أن يتدفق المرح من مصدره. فالضحك تلقائي بقدر ما هو آلي. إن الكوميديين الجيدين هم أولئك الذين أتوا رصيدين من المرح الطبيعي فأخذوا يلهون بالمرح القديمة كأنهم قد قاموا بابتكارها في الحال، وهم مبتكروها، إلى حد ما، لأنهم

يضحكون من جرائها، هكذا كان بومارشيه. لقد قلد في "حلاق
إشبيلية" كل الناس، ولكنه يضحك ويجعلنا نضحك من بارتولو
كما لو كان وصى روزين هو أول شيخ عاشق يظهر على خشبة
المسرح»^(٣٢).

ومع ذلك، إذا كان المرح طبيعيًا عند بومارشيه، فهو ليس
بالكاتب السريع، إذ أنه يقبل النقد والملاحظات التي تقدم إليه،
ويعمل على تعديل نصوص مسرحياته أكثر من مرة حتى ترضى
ذوق الجمهور المتمرس وحتى تتلاءم مع أعلى المتطلبات الفنية.
وبومارشيه، بالإضافة إلى ذلك، يتميز بحس مسرحي كبير فلا يجدر
بنا أن نحاسبه، وفقًا لمعايير المدرسة الفرنسية، على واقعية الأحداث
التي يسبقها، أو على صدق الصورة التي يقدمها للمناطق والأماكن
التي تدور فيها. ويهتم بومارشيه أيضًا بمتعة المشاهدين. فهو لا
يتخيل مسرحًا بدون موسيقى، الأمر الذي دفعه إلى إدماج بعض
الأغاني في مسرحياته، كما أن الحوار يتميز لديه بالخفة والسرعة،
وهو ما يجعله أكثر ملائمة لإطلاق العبارات، اللاذعة التي سوف
يشتهر بها، وخاصة تشهيره بالنبل في القرن الثامن عشر على لسان
شخصية "فيجارو". أضف إلى ذلك أن روعة الحوار هي أساسا
نجاح وبريق معظم شخصيات بومارشيه؛ من ثم إذا نظرنا إلى

شخصية "فيجارو" بعين فاحصة، وجدنا أن الحلاق والجراح
والصيدلي الماهر الذي يعد من أهم وأظرف ابتكارات المؤلف لا
يتمتع بأدنى شكل من أشكال الحياة خارج خشبة المسرح.

بالنسبة لمسرحية "زواج فيجارو" فهي تعد بحق تحفة
بومارشيه الأولى، وذلك بفضل التعديلات العديدة التي اقترحها عليه
بعض أصدقائه المخلصين وعلى رأسهم الكاتب "سبدان" Sedaine.
كما أن بومارشيه لم يتورع هنا أيضاً، كعادته، عن الاعتماد على
مصادر سابقه في فنون الضحك والمزاح، بل وفي اختيار المعطيات
الأساسية لموضوعه؛ فالمسرحية تقوم على فكرة رئيسية، وهي مبدأ
"حق المتعة" المنوط بالسيد في النظام الإقطاعي، وعلى الرغم من أن
هذا المبدأ الذي كان شائعاً في العصور الوسطى لا يشكل أدنى
أهمية في القرن الثامن عشر، عصر انحطاط الأسر العريقة واندماجها
التدريجي في صفوف البرجوازية الثرية، فإنه كان يمثل عنصر صدام
أيديولوجي من الدرجة الأولى ضد النظام الإقطاعي ونسقه الفكري
والسياسي. ولقد سبق لفولتير أن عالج هذه الفكرة في "قاموسه
الفلسفي" وفي مسرحية تحمل هذا العنوان صراحة: "حق الإقطاعي"
١٧٦٢، كما عالجها "ديفونتين" في شكل أوبرا ضاحكة عام
١٧٨٣. إلا أن بومارشيه استطاع، على الرغم من وجود هذه

المصادر، أن يبسط موضوعه وأن يخلصه من كل شوائب الوعظ والإرشاد الممجوجة بحيث جعله يتلخص فى صورة صدام واضح وصريح بين الإقطاعى الملحد الفاسق، وبين خطيب الضحية وحلفائه من أهل القرية البسطاء السذج الذين يقدمون مادة كوميدية رائعة كان لها -من غير شك- كبير الأثر فى خلق جو من البهجة والمرح لم يسبق له نظير منذ عهد مولير.

إلا أن بومارشيه لا يمتنع عن إثارة متعة الجمهور بكثير من المشاهد الثانوية الطريفة مثل ولع الكونتيسة بشخصية تابعها "شوروبان" ومفاجأة الكونت إياهما، ثم هروب "شوروبان" وملاحقة الكونت له حتى يكاد يمسك به، وما يلى ذلك من اعتراف الكونتيسة إلى أن يتم اكتشاف مخبأ التابع الفعلى فتظهر بدلاً منه الوصيصة "سوزان" التى كانت قد حلت محله أثناء ثورة الكونت. من ثم نرى طبيعة فن بومارشيه الذى يحول فى هذا المشهد اهتمام الجمهور من التعلق بقضايا التحليل النفسى للشخصيات على الطريقة الفرنسية إلى الضحك ملء الرئتين بصدد هذه المطاردة الهزلية بين الخادع والمخدوع. وليس من شك فى أن هذه الحيل والمواقف الطريفة تأتى إلى بومارشيه فى خط مباشر من المسرح الإيطالى الذى تأثر به أيضاً فى إدماج الأغاني وبعض عناصر "الفودفيل" فى

مسرحيته^(٣٣). ومع ذلك فالمسرحية لم تخل من مقاطع رائعة وأهمها المونولوج الثورى الذى يؤديه "فيجارو" فى الفصل الخامس، وهو الفصل الذى يعتقد بعض النقاد بأنه لا يضيف جديدًا إلى أحداث المسرحية. إلا أن الحوار، كما قلنا، وكثيرًا من العبارات اللاذعة والأمثلة النافذة التى ترصع أسلوب الكاتب تعد جزءًا جوهريًا من فنه الأصيل المتميز بالحدة والثورية.

وأخيرًا علينا أن نتوقف قليلاً عند شخصية "فيجارو" إذ أنها تتميز عن كل الشخصيات الأخرى التى تعود بومارشيه أن يرسم خطوطها العريضة على عجل وفى شىء من التضخيم الكاريكاتورى، فهى فى الواقع تحمل آمال ومطامح الكاتب نفسه. لا غرابة إذن أن نراها ترفع راية التمرد والعصيان ضد نظام العهد القديم والمؤسسات المختلفة التى ترمز إليه سواء أكانت الكنيسة أو طائفة رجال الإقطاع الذين كانوا يمثلون أبشع أنواع الاستغلال ضد الشعب. ومع ذلك، فهذه الشخصية ليست من النمط الأيديولوجى البحت. ولعل هنا تكمن عظمة فن بومارشيه وقدرته على بث الحياة فى مخلوقاته الخيالية، إذ أنها لا تخلو من لحظات ضعف وانتهازية مثل معظم أبناء البشر فى واقع حياتهم الفعلية.

إن هذه الشخصية المسرحية بما تحملها من تناقضات وبما تمثله من ثورية كامنة وصريحة، إذ أن كثيراً من الأوساط الرجعية ستظل تلاحق بومارشيه وشخصيته "فيجارو" بالانتقاد واللوم لما تمثله -وفقاً لمنظورهما العفن البالى- من "قوة تدميرية وتخريرية" هائلة: نقول إن هذه الشخصية، بكل ما تمثله هذا، تضع يدنا على مدى الإيجابية التي يستطيع فن الفكاهة، حينما يرتفع إلى مستوى الخلق والإبداع، أن يصل إليها. وليس من شك في أن هذه الشخصية البارزة في مجال الكوميديا تذكرنا، خاصة بعد أن ركز ماريفو في بداية القرن جل اهتمامه في نطاق العاطفة الغرامية وما يتصل بها من هواجس وخفقات، بشخصية أخرى نشأت بعيداً عن أضواء المسرح، ولكنها لا تقل عنها أهمية وحيوية بما تحمله أيضاً بين ثنايا ضحكاتها وحركاتها وعباراتها المقدعة من طاقة ثورية لا حدود لها، نحن نعني شخصية "ابن أخ رامو" ١٧٦١-١٧٧٤ Le Neveu de Rameau الذى كلف به ديدرو، أبو الدراما الفرنسية وصانع الموسوعة الفلسفية الأولى، كلفاً عظيماً، فكرس له حواراً يفتن العقول ويأخذ على الأبواب مسالكها جميعاً. (٣٤)

لقد كانت لهذه الشخصية جذور في الواقع، فهي تخص ابن أخ الموسيقار الشهير "جان-فيليب رامو" إلا أن ديدرو استطاع أن

يحولها تحويلاً جذرياً حينما اتخذها رمزاً يعبر به عن ثورته ضد الأنماط الاجتماعية والفكرية والفنية للعهد القديم التي كانت تشكل عقبة كئوداً أمام انتشار فلسفة التنوير ومبادئها الثورية. لقد حولها ديدرو إلى نسخة كاريكاتورية هائلة مستفيداً في ذلك من خبرته الفنية والمسرحية وقدراته التعبيرية والتمثيلية العظيمة، ومازجاً ذلك كله بأفكاره الثورية ومضات أسلوبه التهكمى الرائع. إن هذا الطابع المركب للشخصية التي ابتكرها الفيلسوف سهل إمكانية تناولها ومعالجتها من زوايا مختلفة. من ثم نفهم عناية الفيلسوف المثالى الكبير "هيجل" بها، وإفراده لها عدداً من الصفحات فى كتابه الشهير "فينومينولوجيا الروح"، لقد اتخذها هيجل على وجه التحديد رمزاً للشكلية التي تتجسد فى مرحلة "الثروة" أو "الحضارة" (الموازية لنشأة النظام الرأسمالى النفعى واغتراب القيم فى الظاهر) إثر انهيار القيم الأنطولوجية الملازمة، فى نظر الفيلسوف، للحكم الملكى والنبالة الصادقة.

وإذا كان هيجل يربط الشكلية بمرحلة من مراحل تدهور الروح لأنها ملازمة فى نظره لقيم نمط من الظاهرية حيث لا يوجد تطابق بين الجوهر وتحقيقه، وهو تصدع يبدأ حينما يقوم النبيل بخدمة الملكية المطلقة إبان حكم لويس الرابع عشر، لا تفانياً فيها والتحاماً

مع جوهرها، وإنما بحثاً عن المصلحة الفردية والمنفعة الذاتية. وحينما يبدأ عهد المنفعة، فإن القيم تفقد خصائصها لأنها لم تعد تكتسب أصالتها من ذاتها وإنما من الظاهر. وهكذا تتشكل مرحلة "الثروة" على التدرج من هذه السمات الظاهرية. فالإنسان يفقد مع الوقت قيمته الذاتية ليتم تضرعه اجتماعياً أى ظاهرياً وفقاً لمظاهر نجاحه أى تراكم ثروته وعلاقات ثرائه، ومن ثم يصبح المظهر أساس القيمة الجديدة. ولقد رأينا أن الظاهرية هي سمة المجتمع البرجوازي، حيث أن قيمة الإنسان تغرب في المظهر، ويصبح المال واقتناؤه هو المعيار الأول في تصنيف الفئات الاجتماعية. وأساس الاغتراب هنا هو عدم مطابقة الوسيلة للغاية في هذا المجتمع، وقيام الأحكام على الغاية دون الوسيلة. من ثم إذا كانت الغاية هي الثروة لأنها القيمة العليا، لا يهتم الناس كثيراً بالوسيلة لأنها سرعان ما تفقد قيمتها في ذاتها وتظهر في شكل الأداة المرحلية، ومن ثم تنقرض القيم "البالية" كالأمانة والإخلاص والتفاني والصدق ليحل محلها مجموعة المبادئ العقلانية الجديدة التي تروج تحت ستار الترشييد كالفعالية والموهبة الفردية والقدرة على الإنجاز وتحقيق الأهداف.

وإذا كانت الظاهرية على هذا النحو هي المحك الأساسي لقيام مجتمع الثروة فإن الشكلية تعد صورتها الكاريكاتورية أو

المسوخة حينما تنقلب إلى عقيدة ومنهـبـ. ولقد استطاعت شخصية "ابن أخ رامو" عند ديدرو أن تعبر، فى نظرنـا، عـن الصورة المغتربة للفرد فى هذا المجتمع بعد أن وجدناها تشكل عند هيجل مظهرًا من مظاهر اغتراب الروح فى مرحلة "الحضارة"، والحضارة التى يرمى إليها الفيلسوف المثالى هى غلبة شكلية المؤسسات والنظم والقوانين على جوهر المبادئ التى نشأت لتحقيقها، ومن ثم ضياع هذه المبادئ فى مناهات الشكلية والحرفية. وشخصية "ابن أخ رامو" التى يصورها ديدرو هى شخصية طفلى ظريف ومعتوه كاشف للحقيقة يريد أن يعيش حالة على المجتمع عن طريق استغلال "رذائله"، وهو يسعى فى سبيل تحقيق أغراضه إلى تطبيق فلسفة الظاهرية التى يقوم عليها المجتمع. لذلك هو منافق وأفاق يحسن التلون ويجيد التشكل حسب المواقف والأهواء، وذلك بفضل الطاقات التمثيلية والتعبيرية الهائلة التى منحتها إياها الطبيعة. إلا أنه وإن كان نتاجًا مغتربًا للمجتمع الظاهري، فهو فى الوقت نفسه قوة مدمرة بسبب إدراكه لازدواجية الدور الذى يقوم به. وتظهر هذه الازدواجية التى تعبر عن وعيه بطبيعة المجتمع الذى يعيش فيه وعن قيامه، مع ذلك، بتنفيذ الدور المرسوم له، من خلال الحوار السافر الفتاك الذى يجرى بينه وبين شخصية "الفيلسوف" الذى التقى به فى

المقهى فى ساعة من ساعات نَحْسِه، أى فى ساعة من ساعات البطالة
"المؤقتة" التى تعرض لها بعد أن طرده أحد ساداته. والفيلسوف
المشار إليه هنا ليس بالطبع إلا ديدرو نفسه.

فى هذه الأثناء، شهد القرن الثامن عشر تنوعاً كبيراً فى
مسارح "السوق" La Foire التى غلب عليها طابع الخيال الجامح
والتحرر من كل القيود، وامتزجت بها مقاطع الغناء والموسيقى،
الأمر الذى أدى إلى نشأة "الفودفيل" وهو الاسم الذى أطلق على
المسرحيات الكوميديّة التى تحتوى على مقاطع غنائية متصلة إما
ببعض الألحان الناجحة وإما ببعض الأغاني الشعبيّة الذائعة. ولا شك
أن لوساج هو أشهر كتاب هذا المسرح فى النصف الأول من القرن
الثامن عشر. إلا أنه بعد نجاح مسرحية "سيرفا بادرونا" لبيرجوليز
عام ١٧٥٢ وهى من نوع الكوميديا الغنائية، فإن الأوبرا الغنائية
L'Opéra Comique هى التى ستبوء الصدارة على خشبة هذا
المسرح وذلك بفضل إنتاج فقار Favart الغزير. ومن المعروف أن
هذا اللون المسرحى سوف يتطور خلال القرن التاسع عشر نحو
الدراما التى تتناوب فيها مشاهد الغناء مع مشاهد الحوار.

ولقد تطور كذلك فى هذه الأثناء ما يسمى بالمرح الخاص، ونقصد به العروض الخاصة التى كانت تتم فى الصالونات وبعض المجتمعات، والتى انتهت لأهميتها، بالتأثير على المسرح الفرنسى. ولقد اشتهر خاصة فى هذا المجال ما يسمى بالملهاة "الاستعراضية" La Parade، وهى ضرب من الملهاة الهزلية المتوارثة عن القرن السابع عشر، والتى يصطنع أصحابها تقليدًا للأدب الشعبى، الحوار المباشر والعبارات الصريحة الخشنة. ومن مشاهير هذا المسرح جوليت Guelette صاحب مسرح البوليفار ١٧٥٦، كما يمكن اعتبار بومارشيه نفسه من رواده نظرًا لتأثره الكبير بأسلوبه وتقنيته خاصة فى مسرحية "حلاق إشبيلية"^(٣٥).

الفصل الخامس

فنون الكوميديا والفكاهة منذ ثورة ١٧٨٩

لقد عانت الكوميديا كثيراً، خلال القرن التاسع عشر، من هيمنة النظرة المحافظة في الأدب، وعلى وجه خاص من الاحتقار الذي قابلها به معظم كبار الكتاب وهي، مهما يكن الأمر، قد تفرعت ابتداءً من سكريب Scribe إلى نوعين رئيسيين:

أ- الكوميديا الواقعية أو كوميديا الأخلاق والعادات التي مثلها سكريب نفسه بين عام ١٨٣٠ وعام ١٨٥٠، وأوجييه Augier وديماس الابن Dumas fils بين ١٨٥٠ و ١٨٧٠، و أخيراً بيك Becque ابتداءً من ١٨٨٠.

ب- الفودفيل الذي مثله لايبش Labiche أحسن تمثيل على الرغم من إسفاف هذا اللون المسرحي وسطحيته عامة.

لقد سيطر أوجين سكريب (١٧٩١-١٨٦١) على المسرح الكوميدي الفرنسي من ١٨٢٠ إلى ١٨٥٠، إذ أنه أحرز نجاحًا ساحقًا في جميع مجالات الكتابة المسرحية من الفودفيل إلى الكوميديا إلى الأوبرا الغنائية. ويعد سكريب صورة من الجمهور البرجوازي الذي يكتب له. فهو لم يكن يتوخى الدقة والإبداع، وإنما كان يكتب في عجلة وبهدف تسلية وإرضاء جمهوره من رجال الصناعة والمال، من ثم يتسم إنتاجه المسرحي بالروح التجارية. ولقد عانى بعد زوال الظروف التاريخية التي كانت من أهم أسباب نجاحه، من الاحتقار العام، على الرغم من تأثيره -الذي لا يمكن إنكاره- على معظم لاحقيه من كتاب المسرح. وإذا كانت موهبة سكريب لم تنقصها القدرة على خلق كثير من المواقف الفريدة وإحداث المفاجآت وتديرها ببراعة فائقة، خاصة في مجال كوميديا الفودفيل التي اشتهر بها فسميت المسرحية "جيدة الصنع"، فإن إنتاجه يتميز بالسطحية وانعدام الابتكار والعمق بسبب تركيزه على الحبكة والأحداث وعجزه عن خلق شخصيات قوية ومؤثرة.

إلا أنه إذا كان سكريب يسيطر على خشبة المسرح بإنتاجه التجاري السهل، فإن كبار الكتاب لم يمتنعوا تمامًا عن الكتابة من أجل المسرح لاسيما رواد المدرسة الرومانسية. ولاشك أن أهمهم

فى مجال الكوميديا التى تعينها هنا، هو شاعر الليالى الشهير "ألفريد دى موسيه" Alfred de Musset. ولقد نشأ فن الكوميديا عند هذا الشاعر الرقيق بعيداً عن أضواء المسرح العام والذوق التقليدى الذى فرضه سكريب وجمهوره من رجال الأعمال لكى يعبر عن مطامح المدرسة الرومانسية فى مجال التعبير الدرامى، ولقد استطاع موسيه أن يبتكر صيغة جديدة هى عبارة عن مزيج من مسرحية "الأمثال" Les Proverbes التى كانت قد تطورت من خلال المسرح الخاص فى الربع الأول من القرن التاسع عشر ومن الكوميديا الخيالية التى يولع بها الكاتب ولعاً عظيماً. ولقد فتن موسيه بهذا اللون من مسرح الأمثال الذى تطور بعيداً عن جو الرقابة الرسمية، فألف على منواله معظم مسرحياته الحرة بين عام ١٨٣٢ وعام ١٨٣٧^(٣٦). إلا أنها لم تعرض إلا بعد ماضى عشر سنوات، أى فى أعقاب أفول نجم سكريب. ولقد حاول موسيه بعد نجاح عرض مسرحيته "نزوة" Un Caprice فى عام ١٨٤٧ معاودة الكتابة بكثرة، إلا أنه لم يفلح فى بلوغ مستواه الأول حينما كان يكتب لجمهور الخاصة من مثقفى الصالونات بعيداً عن القيود التى يفرضها التمثيل أمام الجمهور العريض من البرجوازية ورجال الأعمال.

ويتميز فن موسيه المسرحي بالتجديد الشامل الذى ينصب لأول مرة فى فرنسا على بناء المسرحية الكوميدية وعلى الأحداث والموضوعات والشخصيات، ويبدو أن هذا التجديد، الذى يطلق عليه أحياناً اسم الثورة المسرحية، يأتى مباشرة إلى الرومانسيين من حبهم لشكسبير العظيم وتأثرهم البالغ به. من ثم استطاع موسيه أن يفتت وحدتى الزمان والمكان، وهما من القواعد "المقدسة" التى كان يقوم عليها المسرح الكلاسى، الأمر الذى أتاح له الحصول على عدد كبير من المشاهد القصيرة السريعة التى تدور فى امكنة وأزمنة مختلفة. إلا أن هذا التطوير الذى طبقه الكاتب فى أولى مسرحياته وهى "ليل البندقية" *La Nuit Vénitienne* لم يكن له أى صدى لدى الجمهور وفشلت هذه المسرحية فشلاً ذريعاً عام ١٨٣٠. ومع ذلك، فإن هدف هذا التجديد كان تحرير المسرح من عبودية المطابقة بين زمان التمثيل وزمان الأحداث وإعطاء المؤلف كامل الحرية فى ترتيب مشاهد وأحداثه، معتمداً على خيال المشاهد وقدرته الذاتية على تصور أغراض الكاتب ومراميه. كما أن فن موسيه الكوميدى، وهو شاعر الليالى الرقيق المرفف، أفرد مكانة كبيرة للخيال والشاعرية الحاملة واعتمد، فى سبيل ذلك، على الابتعاد عن تصوير الواقع اليومى، وعلى العاطفة الرومانسية وما يثور حولها من خلجات

ونوازع وأحاسيس، وعلى خلق شخصيات جديدة تمتاز بالعمق وسعة الأفق والاطلاع. إلا أن هذا الفن لم تنقصه، مع ذلك، الصبغة الهزلية التي هي أساس كل كوميديا حقيقية. من ثم استطاع موسيه، بما وهب من قدرة عالية على الدعابة والتهكم، أن يخلق نماذج كاريكاتورية عظيمة تقوم أساساً على مبدأ التضخيم الهزلي للشخصية وإضفاء الطابع الآلى على حركاتها وسلوكها^(٣٧). إلا أن نقطة الابتكار الحقيقية عند ألفريد دى موسيه ليست فى ثراء الكوميديا بالشخصيات الرومانسية المؤثرة أو بخلق بعض النماذج الكاريكاتورية المضحكة فحسب، وإنما فى بناء مسرحياته، التى تقرب هنا من البناء الدرامى، على الصراع أو الصدام بين هذين النمطين من الشخصيات، الأمر الذى يخلق انطباعاً بالتأرجح بين عالم العنف المأسوى وبين عالم الهزل والتهريج. ويمثل عادة النمط الأول الشخصيات البطولية المحبة أو المؤثرة كالشباب العاطفى المتفتح على الأدب والحب والحياة والفتيات الحسنات والمغرورات أو التعسفات السليات. ويعبر النمط الثانى عن نقيضها من الأفراد المناوئين الذين يمثلون فى الأغلب السلطة سواء أكانوا آباءً أو حكاماً أو أزواجاً، وبما أن الكاتب ينزع إلى تصوير هؤلاء من خلال نماذج جامدة

خاوية من كل عاطفة وبعيدة عن كل نبضات الحياة فإنهم يظهرون عادة في شكل دمي متحركة Fantoche^(٣٨).

ابتداءً من النصف الثاني من القرن التاسع عشر تسود الكوميديا الواقعية التي تهدف، في المقام الأول، إلى وصف العادات والتقاليد والأخلاق المعاصرة، وهي من الناحية الفنية تتأثر بمعظم الأساليب والحيل التي ابتدعها سكريب في بناء المسرحية الناجحة أو "جيدة الصنع". كما كان يقال؛ كما أنها من جهة الموضوعات كانت تستغل رواج التيارات الواقعية فني الرواية. إلا أن معظم الكتاب الجدد من "أوجيه" إلى "بيك" إلى "الكسندر ديماس الابن" كانوا يتنكرون جميعًا لسكريب، ويحاولون تحقيق آمال ومطامح أكثر سمواً، مثل الرغبة في تقديم صورة أصدق وأعمق من تلك التي قدمها سكريب للعادات والتقاليد، وربط المسرح برسالة تربوية وأخلاقية هادفة؛ من ثم تعد الكوميديا الواقعية أو الجادة امتداداً لفهوم "الدراما الواقعية" التي بلورها ديدرو في كتاباته عن المسرح خلال القرن السابق. كما أن التلاشي التدريجي للحدود بين الأنواع الأدبية، وخاصة بين الكوميديا (التي لم يكن الضحك يشكل إحدى سماتها الرئيسية) والدراما دفع غالبية الكتاب إلى استخدام تعبير

"القطعة" المسرحية بدلاً من الكوميديا أو غيرها في الربع الأخير من القرن التاسع عشر.

وإذا كان هؤلاء الكتاب الثلاثة يتمنون إلى الواقعية الأخلاقية، فليس من شك في أن أقلهم عمقاً وأقرب إلى تقليد الواقع تقليداً مملأ هو إميل أوجيه (١٨٢٠-١٨٨٩) أما "الكسندر ديماس الابن" (١٨٢٤-١٨٩٥) فلقد بدأ بداية طيبة بمحاولته الرومانسية الشهيرة "غادة الكاميليا" ١٨٥٢، إلا أنه بعد هذه البداية المحببة تحول إلى الكوميديا الواقعية الهادفة معتقداً أن المسرح ليس هدفاً في ذاته وإنما هو مجرد وسيلة لإصلاح عيوب المجتمع. ولقد عرض معظم أفكاره عن أهداف المسرح الإصلاحية والتهذيبية في مقدمة مسرحيته "الابن الطبيعي". وإذا كانت عيوب هذا اللون من المسرح هي، في المقام الأول، التضحية بالبناء الفني في سبيل الوعظ والإرشاد، فإن الذي أنقذ بعض مسرحيات ديماس الابن من النسيان هي - من غير شك - قدرات الكاتب المسرحية العالية وحسنه الفني المرهف. أما بالنسبة لـ "هنري بيك" (١٨٣٧-١٨٩٩) فهو يعتبر أصغر الثلاثة، ولقد عارض ديماس الابن كما عارض هذا الأخير سكريب. ويتميز فن هذا الكاتب بالواقعية الطبيعية الجريئة، فهو لا يؤمن بتوصيل أهداف خلقية أو تربوية، وإنما ينشد وصف عادات المجتمع وتقاليده

بطريقة علمية وموضوعية بحث، أى من غير تعاطف ولا مشاركة وجدانية من قبل الفنان. وإذا كان هنرى بيك لا يريد تنميق الواقع أو تعديله إلى الأفضل، فإن البناء المسرحى يظل لديه تقليدياً، أما لغته فهي لا تتجاوز متطلبات الدقة والوضوح. لا غرابة إذن أن يثير أسلوب بيك المسرحى، حتى فى أفضل أعماله مثل مسرحية الغربان Les Corbeaux، الملالة والضجر.

إلا أن الكوميديا الضاحكة أو الخفيفة لا تختفى، مع ذلك، خلال القرن التاسع عشر، ولقد تمثلت كما قلنا فى الفودفيل الذى يمثله لايش (١٨١٥-١٨٨٨) أحسن تمثيل لما أوتى من صفات المرح والدعابة الطبيعية وقدرة على التلاعب بالألفاظ والعبارات واستعمال الأغاني الخفيفة الملائمة، وابتكار المواقف الفجائية والأحداث والمغامرات الفذة والمفارقات والالتباسات الهزلية النادرة. وعلى الرغم من اتجاه الكاتب إلى التأليف فى إطار الفودفيل الحر، فإنه لم يمتنع عن تقديم لوحات اجتماعية جديدة لعادات وتقاليد بعض الفئات الاجتماعية مثل البرجوازية الوسطى والصغيرة التى لمكان حب المال والرغبة فى اقتنائه قد حكم عليها بأن تعيش حياة تقليدية ونمطية نحالية من كل ابتكار وحيوية؛ إلا أن أهم ما يميز فن لايش الذى

لا يفارقه الضحك هو أن الوصف يظل عنده وسيلة وليس غاية كما هو الحال عند أتباع الكوميديا الواقعية^(٣٩).

ولقد عرفت الكوميديا الضاحكة حركة انتعاش حقيقية فى أواخر القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، إذ أن الكوميديا الواقعية وما خيم عليها من جو الوعظ والإرشاد الثقيلين على النفس أو من عادة الوصف الموضوعى للعادات والتقاليد الخالى من كل نبضات الحياة الفعلية قد أبعدتنا عن عالم الفكاهة وكادت تشككنا فى طبيعة هذا النوع الأدبى بما تعالجه من قضايا ومشاكل تصل إلى مرتبة المأسى الفاجعة والمواقف الدرامية المثيرة. ولاشك أننا ندين بهذا الانتعاش إلى "جورج كورتلين" (١٨٦١-١٩٢٩) و"جورج فيلو" (١٨٦٢-١٩٢١) و"تريستان برنار" (١٨٦٦-١٩٤٧).

ولقد تميز كورتلين Courteline، ربما بسبب المؤثرات العائلية، بولعه الشديد بالحيل القضائية والقانونية التى تظهر جلية فى كثير من مسرحياته مثل: "البند ٣٣٠" و"الشرطى بلا رحمة" (١٨٩٩) أو "عميل جاد" (١٨٩٧). كما برع فى إحياء معظم إمكانيات الملهة الهزلية التقليدية مع الاهتمام فى الوقت نفسه بتقديم بعض الدراسات النفسية السريعة. وعلى الرغم من اعتقاد الكاتب بأنه أفضل رجل يتمتع بحس واقعى فى فرنسا^(٤٠)، فإنه لم يتورع عن

التعامل على المرأة في معالجته لكثير من القضايا والمشاكل الأسرية. ولقد ظهرت هذه النزعة في مسرحيات عديدة أهمها "بوبوروش" (١٨٩٣) و"السلام في البيت" (١٩٠٣) و"الزلة" (١٩٠٩).

أما فيدو Feydeau فقد كانت قدراته على الإضحاك تفوق الوصف إلى درجة أن كثيراً من معاصريه كانوا يتعتونه بأنه "مهرج" محترف، خاصة في "فندق التبادل الحر" (١٨٩٤) و"السيدة التي من عند ماكسيم" (١٨٩٩). إلا أن فيدو في الواقع كان أستاذ الفودفيل الذي لا ينازع، ولقد استطاع أن يفجر الضحك من خلال إمكانياته الهائلة في ابتكار المواقف الفريدة والردود البضة الزاخرة بالخيوية والذكاء، ولا شك أن أعماله الرئيسية التي تعد قمة فن الهزل والإضحاك هي مسرحياته ذات الفصل الواحد مثل "إنهم يفصلون طفلاً" (١٩١٠) و"لا تتزهي هكذا عارية" (١٩١٢) و"المرحومة والدة الست".

وبالنسبة لـ"تريستان برنار" Tristan Bernard فكان يعد أبا الدعابة الفرنسية إلى درجة أن الآلاف من نكاته وأقواله المازحة كانت تجري على ألسنة الباريسيين، لاسيما خلال فترة الاحتلال النازي حيث كانت الثكئة تلعب دوراً كبيراً في التفريغ عن الشعب وتبرز - كما يقول رونييه لالو - نوعاً من «البطولة الباسمة»^(٤١).

ويتميز إنتاج الكاتب بالتنوع، ففي "الإنجليزية كما يتكلمونها" (١٨٩٩) و"المقهى الصغير" (١٩١١) نجد قطعاً سريعة ومرتبلة تبرز روح الطيبة العفوية في ضدامها مع الذكاء الخبيث، وفي "السيد كودوما" (١٩٠٧) و"ثلاثي الأطراف" (١٩٠٥) نعر على ضرب من كوميديا الشخصية، وأخيراً في "إرادة الإنسان" (١٩١٧) و"جول وجوليت وجوليان" (١٩٢٩) يمتعنا الكاتب بمزيج فريد من الموعظة الخلقية والفكاهة العفوية البريئة.

كذلك عرف نهاية القرن التاسع عشر نشأة "المسرح الحر" الذي أسسه أنطوان عام ١٨٨٧ من أجل محاربة الروح التقليدية والقواعد الجامدة التي تسيطر منذ سكريب على الصناعة المسرحية. وليس من شك في أن هذه الروح الجديدة التي تسود هنا تدين في كثير من مبادئها الثورية إلى انتقادات المدرسة الطبيعية وعلى رأسها الروائي الشهير إميل زولا. إلا أنه إذا كان هذا المسرح قد قبل، في البداية، تشجيع ضرب من الكوميديا الواقعية العنيفة التي تكاد تخلو من عناصر الفكاهة والمرح، فإن هذا النوع "الخشن" القاسي *comédie rosse* انتهى في آخر الأمر، بالاتجاه نحو الرونق الفكري والبريق اللفظي. ولقد مثل "بورتو ريش" (١٨٤٩-١٩٣٠) Porto Riche هذه المسرحية العنيفة خير تمثيل، وإن كان لم يهمل

الحبكة و سايكولوجيا الشخصيات، ولعل ميله إلى إدخال بعض العناصر الشعورية والعاطفية قد أدى في نهاية المطاف إلى تحويل إنتاجه من الكوميديا إلى الدراما. غير أن جول روناى (١٨٦٤-١٩١٠) Jules Renard هو -من غير شك- أفضل ممثل لمواصفات الكوميديا التى كان يطمح إليها المسرح الحر. وإذا كان جول روناى يشبه معظم الروائيين الواقعيين أو الطبيعيين الذين يحولون رواياتهم إلى مسرحيات فإنه كان يختلف عنهم فى اهتمامه بإعادة صياغة موضوعاته وفقاً للقواعد الجديدة وبصيها من جديد فى قالب الحوار المطلوب.

ولقد عنى جول روناى فى البداية بكتابة الكوميديات القصيرة التى تبرز لحظة معينة من السعادة أو التعاسة فى حياة المحبين أو الأسرة أو أية فئة اجتماعية مثل ما فعل فى "لذة القطيعة" (١٨٩٧) أو "خبز البيت" (١٨٩٨) أو "شعيرات الجزر" (١٩٠٠) التى تعرض جميعاً "شرائع من الحياة" بعيدة عن كل إعداد وترتيب، ومن غير أى اهتمام بالعرض أو بالحل، ولعل أجمل ما فيها هو دقة الحوار ورونقه وقدرته على كشف خبايا النفوس ودقائقها. ثم اشتهر جول روناى، بعد ذلك، بالمسرحيات ذات الفصلين مثل "السيدة فرنيه" (١٩٠٣) و"التقية" (١٩٠٩) التى يجنح فيها إلى

تضخيم معالم الشخصية وعرضها عرضًا كاريكاتوريًا، الأمر الذى ينقلنا من الأسلوب الخشن إلى عالم المرح الصريح. وإذا كان ينقص هذا الكاتب رؤية محددة للإنسان والوجود، فإنه استطاع أن يقدم لنا نصوصًا كوميدية جيدة وذات أسلوب دقيق وموجز وحوار حى قادر على عرض أدق خفايا النفوس. وليس من شك فى أن موضوعية الكاتب وعدم تعاطفه مع شخصياته هما السبب الأول فى عدم جنوح كتاباته المسرحية إلى الدراما الرومانسية وحفاظها على فضائلها الكوميدية.

إن الهوة التى كانت قائمة خلال الجزء الأكبر من القرن التاسع عشر بين الأدب الرفيع والمسرح بدأت تضيق، كما رأينا، مع المسرح الحر، حينما تحول كثير من الروائيين الواقعيين والطبيين إلى كتاب مسرح. كذلك سوف تشهد نهاية هذا القرن تحول بعض الشعراء الرمزيين إلى الكتابة المسرحية. ولعل أهم عمل فى مجال الفكاهة المسرحية هو ظهور مسرحية "أوبو ملكًا" Ubu Roi لألفريد جارى (١٨٧٣-١٩٠٧) Alfred Jarry عام ١٨٩٧، وهى بداية لثورة مسرحية شاملة عرفت باسم "مسرح الطبيعة" وتقوم هذه "الدراما" المخارقة على نمط المحاكاة الهزلية المألوفة فى مجال

الفودفيل، إلا أنها تشكل بالإضافة إلى ذلك أداة حرب شعواء ضد المسرح التقليدى والأغماط الفكرية البرجوازية التى توائمها. وتتميز ثورية هذا المسرح الجديد فى تصور "المكان" المسرحى مجرداً من كل بُعد واقعى أو منطقى بحيث يصبح مجرد إطار رمزى يظهر فيه غباء الإنسان وعيئته المطلقة. ويبدو أن الشخصية المسرحية، كما يتصورها جارى، لا علاقة لها بالإنسان الواقعى ذى السمات النفسية المميزة على الطريقة الرمزية، إذ أنها فى الواقع أقرب إلى النمطية المطلقة للشخصية التى كانت تمثلها نماذج المسرح القديم؛ إلا أن الجديد هنا هو أن شخصية "أوبو" لا تمثل الفكاهة العادية التى تنشأ عن المفارقات الشخصية أو مفاجآت الموقف وإنما الفكاهة العبثية المطلقة، إن صح هذا التعبير، لأن "أوبو" هو جوهر الثورة الفوضوية أو اللامنطقية الجذرى للإنسان الذى يدفعه المجتمع القمعى إلى الارتداد إلى غرائزه الأولية وقسوتها الطبيعية؛ كما أنه يمثل سخافة الوضع الإنسانى برمته حينما يهدده انفجار "الدابة" الآدمية الكائنة فى أعماقنا.

يبد أن هذه الأفكار الثورية العنيفة التى تقوم على هز الجمهور وجرح شعوره، والتى تنبئ بلون جديد من مسرح العبث والقسوة لم تؤت ثمارها فى الحال، خاصة وأن معظم شعراء نهاية

القرن التاسع عشر لم يكونوا يؤيدون مظاهر التعبير الجماعى بسبب
فرديتهم المفرطة. من ثم تظل معظم التيارات التقليدية قائمة وأهمها
مسرح "البولفار"، إلا أن هناك ألواناً أخرى من التجديد تنصب هذه
المرّة على فن الإخراج. والفضل الأول فى هذا المجال يرجع إلى جاك
كوبو J. Copeau الذى يقضى على خدعه الواقعية ويرد إلى
الحركة المسرحية ذاتيتها وخصوصيتها. ولقد ارتبطت الكوميديا
تحت تأثيره بالقواعد المسرحية الصرفة من إشارات وحركات
 وإيقاعات وتعبيرات بصرف النظر عن العلاقة بالواقع الاجتماعى،
 الأمر الذى أدى إلى بعث أصول "الكوميديا الفنية" الإيطالية
 بنماذجها وأقنعتها ومهرجيتها. وليس من شك فى أن كوبو هو
 مؤسس المسرح الفرنسى الحديث والأستاذ الجليل الذى يدين له
 المسرح بمعظم المخرجين العظام أمثال "دالين" Dullin و"جوفيه"
 Jouvet وتلاميذهم "بارو" Barrault و"فيلار" Vilar الذين
 يؤمنون بأن المسرح هو فن إيجاء وخلق وإعمال للخيال وليس مجرد
 تصوير أو نقل لمشكلات المجتمع وقضاياه اليومية^(٤٢).

إلا أن نتائج هذا التجديد الذى دعا إليه كوبو لم تظهر
 بصورة جدية إلا فى مجال الدراما، أما الكوميديا فتظل متخلفة بعض
 الشيء ولا تتجاوز بالنسبة لكبار الكتاب نطاق المحاولات الخفيفة،

ومع ذلك، يظل مسرح "البولفار" بموضوعاته الاجتماعية الآنية ومفاجاته المصطنعة وهزله الرخيص ينتج بغزارة؛ الأمر الذى يسمح، على الرغم من الإسفاف العام، بتألق بعض الأسماء بعد الحرب العالمية الأولى أمثال ساشا جيترى Sacha Guitry وفوشورا Fauchois مؤلف "احترس من الطلاء" (١٩٣٢)، و"ألفريد سافوار" A. Savoir "حائكة لوفيل" (١٩٢٣) و"كاترين الصغيرة" (١٩٣٠). أما بعد الحرب العالمية الثانية، فيظهر "أندريه روسان" A. Roussin "الكوخ الصغير" (١٩٤٧) و"بوبوس" (١٩٥٠) و"مارسيل" أشار M. Achard "سوف نذهب إلى فالباريزو" (١٩٤٨) و"بطاطا" (١٩٥٧)، و"مارسيل إيميه" M. Aymé "لوسين والجزار" (١٩٤٨) و"كليرامبار" (١٩٥٠)، و"عصافير القمر" (١٩٥٥) و"الذبابة الزرقاء" (١٩٥٧). كذلك ينسب الجزء الخاص بالكوميديا فى إنتاج "جان أنوى" J. Anouilh إلى مسرح البولفار، على الرغم من اقتراب الكاتب أحياناً فى "حفلة اللصوص الراقص" (١٩٣٢) و"الدعوة إلى القصر" (١٩٤٧) من روح مسرح الطليعة. إلا أن "أنوى" يختلف عن كتاب مسرح البولفار بقدرته على رفع المفارقات الهزلية التى تتعرض لها شخصياته إلى مستوى صراع الأقدار، وهو صراع يترجمه حيناً فى صورة هزلية ضاحكة وحيناً آخر فى صورة

دراما قابضة. ولربما يعد الكاتب بورديه Bourdet بسبب اهتماماته الأخلاقية وجنوحه إلى التصوير الواقعي وقدرته على الملاحظة الدقيقة وابتعاده بوجه خاص عن النماذج الشكلية فوق مستوى البولفار "الجنس الضعيف" (١٩٢٨)، وكذلك الأمر بالنسبة لـ "شارل فيلدراك" Ch. Vildrac الذى أعجب به كوبر نفسه فأخرج له "الباخرة تيناستى" (١٩٢٠) و"الخصام" (١٩٣٠). ويمثل "فيلدراك" مع "جان-جاك برنار" "التيار الحميمى" Le Courant Intimiste الذى يقوم على استغلال الطاقات الوجدانية الكامنة سواء فى الصمت أو فى الحركات الدرامية المؤثرة. إلا أن ما يضيع مقابل هذا الإثراء الوجدانى هو -من غير شك- قدرة هذا الأسلوب التأثيرى على تفجير مواقف كوميدية حقيقية.

عرفت فرنسا كذلك، بعد نهاية الحرب العالمية الأولى، إحياء ملحوظاً للمسرحية الهزلية التقليدية. ولا شك أن تصورات كوبر الخاصة ببناء المشهد المسرحى على أساس إبراز حركة الشخصيات كان له كبير الأثر فى هذه النهضة، وفى إبعاد هذا اللون المسرحى عن "تكنيك" توليد المواقف السهلة الذى يقوم عليه معظم إنتاج مسرح البولفار. كذلك تعد المسرحية الهزلية ضرباً من التجديد أو التغيير الممتع بالنسبة لكبار الروائيين الذين شغفوا بهذا النوع من

أمثال جورج دو هاميل G. Duhamel "عمل الأبطال" (١٩٢٠)،
و"جول رومان" J. Romain "كنوك" (١٩٢٣) و"روجيه مارتان
دى جار" R.M. du Gard "وصية الأب لولو". ولنضيف إليهم
مثل الفولكلور الجنوبى الممتع بطرافته وبهجته التى لا تضاهى
"مارسيل بانيول" M. Pagnol مؤلف "توباز" و"ماريوس".

فى هذه الأثناء تنتعش من جديد الكوميديا الشعرية التى
تتميز بطمس دور الشخصيات وتحويلها إلى مجموعة من الرموز
الأسطورية أو الدمى الموصلة للنص الشعرى. من ثم يعد الاهتمام
بالنص هو السمة الرئيسية للكوميديا الشعرية، الأمر الذى يشير إلى
وجود مستويين متميزين يتنازعان عالم المسرحية: مستوى الرؤية
الشعرية التى يعكسها نص الشاعر، وهى ليست بالضرورة رؤية
مبتسمة أو ضاحكة للوجود؛ ومستوى الشخصيات الهزلية نفسها
التي يوكل إليها عملية الإضحاك. على هذا الأساس تبدو الكوميديا
الشعرية كأنها معارضة ضاحكة للدراما الرمزية، وهى بذلك ترتبط
إلى حد ما بتجربة مسرح الطليعة الذى تولد عن الشعراء الرمزيين
ضد المجتمع التقليدى وأنماطه الفكرية البالية، ومع ذلك فإن الكوميديا
الشعرية، بالرغم من هذا الاقتراب من المسرح الطليعى وخاصة فى

بمبحثهما عن تطوير النص المسرحى وتثوير الأداء والديكور، تختلف عنه جذرياً بالابتعاد عن كل تصوير عيشى أو لاعقلانى للوجود.

وأهم ممثلى الكوميديا الشعرية الكاتب الكبير بول كلوديل (١٨٦٨-١٩٥٥) P. Claudel الذى يتميز بخياله الكونى الفذ وقدرته الفائقة على مزج الروح الشاعرية بالواقعية الأليفة، كما يتمتع بحس عميق وفريد تجاه الحياة ونبضاتها الكامنة، هذه الحياة التى ينجح فى التعبير عن شموليتها عبر مجموعة من الصور والأحلام والأساطير الرائعة بحيث تنفصل الأشياء عن المادة وتعيش فى بعدها الخاص وهو بعد الانبثاق الوجودى للإنسان كما يفسره لنا المنهج الفينومينولوجى^(٤٣). وإذا كان كلوديل مقلداً فى إنتاجه الكوميدى "الدب والقمر" (١٩١٧) و"بروتيه" (١٩١٣) فكذلك الأمر بالنسبة لجان جيرودو (١٨٨٢-١٩٤٤) J. Giraudoux مؤلف "أمفريون ٣٨" و"الترمزو" و"ملحق رحلة كوك" ومجموعة أخرى من الموضوعات الدرامية الرائعة التى كتبها بلهجة كوميدية واضحة. ومنها "حرب طروادة لن تقع" و"مجنونة شايبو" و"أوندين" إلا أن "جيرودو" لا يُعنى مثل "كلوديل" بتنويع المشاهد المسرحية على طريقة الباروك أو خلق عالم متغير من الأحلام والخيالات الشاعرية التى تتراوح بين الأسلوب الدارمى الكونى وبين الأسلوب الهزلى

السافر؛ بل على العكس من ذلك، إنه يميل إلى الأسلوب الكلاسي المبسط حيث يتساوى الحلم والواقع ويتعادل الخيال والمنطق، ومع ذلك فإن عالم جيروودو الظاهري من شخصيات وحبكة ووسائل فنية مختلفة ليس إلا قناعاً يخفى وراءه فلسفة عميقة للحياة واهتماماً كبيراً بأهم قضاياها كالحرب والحب والموت؛ كما أن هذا التبسيط الشديد للمظاهر المسرحية، إن صح هذا التعبير، عند جيروودو يعمل على إبراز لغته الشعرية، هذه اللغة التي تضيف على مسرحه جواً من الشعرية الفريدة، خاصة وأن الكاتب يدعمها باللجوء إلى استخدام ضرب من الديباجة "الأسطورية"^(٤٤).

ولقد عرفت الكومينديا الشعرية دفعة جديدة بفضل انتشار المذهب السريالي وذيوخ مبادئه الجمالية الجديدة، فاشتهر في هذا المضمار الشاعر سوبرفيل Supervielle مؤلف "حسناء الغاب" (١٩٣٦) و"لص الأطفال" (١٩٤٩) و"روبنسون" (١٩٥٢). حيث يمتزج الإنسان بالطبيعة في إطار ساحر خلّاب من الرقة والشاعرية المتفائلة، ثم جورج شحاده G. Schéhadé صاحب الشعرية الغنائية الرائعة والحس النقدي الثاقب "السيد بوبل" (١٩٥١)، "أفسيّة الأمثال" (١٩٥٣) و"تاريخ فاسكو" (١٩٥٦)، وأخيراً "جاك أوديرتي" J. Audiberti الذي استطاع أن يفيد من

كل إمكانيات المسرح المعاصر سواء فى مجال الحبكة أو النزعة إلى الشعر الغنائى، الأمر الذى يضيف على إنتاجه المسرحى طابع التنوع والحركة المتجددة الخلاقة؛ ولربما كانت الموضوعات التى يعالجها مثل قضية الشر والطهارة وعلاقة الإنسان بمشاكل العالم، تميل إلى النوع الدرامى "الشريرى" (١٩٤٧) "الحفل الأسود" (١٩٤٨) "عذراء" (١٩٥٠)، إلا أن لجوء الكاتب إلى حبكة الفودفيل والمبالغة فى تضخيم الشخصيات يخلق انطباعاً سائداً بالبهجة والمرح، الأمر الذى يجعل المشاهد يعيش فى حالة من التعارض الشديد بين حدة المشاكل المعروضة وفيض العناصر الكوميديّة الصارخة.^(٤٥)

وإذا كانت الفكاهة قد استطاعت، كما رأينا، أن تعاش معظم القضايا المصيرية للإنسان وأن تتأقلم مع كافة الابتكارات والتجديدات التى لحقت بالقوالب والصيغ المسرحية سواء ارتبطت بالنص كما هو الحال فى الكوميديا الشعرية أو بفن الإخراج نفسه منذ مجئ كوبو، فإنها لم تغب عن الحركة الثورية الكبرى التى قادها رواد مسرح الطليعة (يونسكو-يكييت-أداموف) ابتداءً من الخمسينات، والتى كان قد ألقى بذورها من قبل ألفريد جارى. وتتميز مطالب مسرح الطليعة فى الأساس بتنزعتها الفلسفية الثورية الراضية لكل قيم المجتمع البرجوازي التقليدى، إلا أن هذا المسرح لا

يكتفى بمجرد الإدانة الصورية لهذه القيم، وإنما يعمل على كشف كل ألوان الخدع والاغتراب التي يموه بها المجتمع التقنوقراطي وسائله في استغلال الإنسان. وكثيراً ما تصل هذه الثورية العارمة إلى حد الفوضوية المعلنة التي تتمثل في رفض المبادئ التي نعيش عليها كالوطنية والعلاقة الأسرية والحب والصدقة ونعتها بالخسة والصغار والعبث والرياء.

من جهة أخرى، لا يكتفى رواد هذا المسرح بتطبيق هذه الثورية على المضامين المسرحية فحسب وإنما يعملون كذلك على تدمير معظم القوالب والأشكال والمبادئ المسرحية الموروثة مثل مفاهيم الزمان والمكان والحبكة والأحداث والشخصية.

إلا أنه إذا كان مسرح الطليعة يلغى الفواصل والحدود بين الأنواع الأدبية، فإن الاختلاف بين الكوميديا والدراما لا يتم هنا إلا من خلال اللهجة التي تتميز بها القطعة المسرحية. من ثم يلقي الضحك هنا مجالاً ممتازاً لما يحتويه من قوة عبثية هائلة، كما يمثل طاقة تخريبية من الطراز الأول بسبب قدرته الفائقة على تفجير أحاسيس الزاوية والسخرية. ولقد عرف مسرح الطليعة بعد جاري فترة من التألق والازدهار بعد الحرب العالمية الأولى في إطار المذهب السيريالي حيث برز "تريستان تزارا" T. Tzara رائد الدادائية، و"كوكتو"

J. Cocteau مؤلف "الاستعراض"، "عروسا برج إيفل" (١٩٢٢)،
و"روحيه فيتراك" R. Vitrac مؤلف "أسرار الحب" (١٩٢٧)،
و"ضربة ترافلجار" (١٩٣٤) و"الإنسان الذئب" (١٩٣٩) و"سيف
أبي" (١٩٥١)، وإذا كان الاتجاه الشيربالي قد ابتعد كثيراً عن الروح
الثورية الحقيقية لمسرح ألفريد جاري ونقل مطامحه النقدية الجذرية
وأهدافه العنيفة واللامنطقية الأساسية إلى مستوى المشاكل الفردية
بعد دمجها في إطار من الزخرف الخيالي والإبداع الجمالي، فإن
الوريث "الشرعي" لجاري هو - من غير شك - فيتراك الذي استطاع
أن يضيف إلى عروضه أبعاداً اجتماعية ثورية حقيقية، كما استطاع
أن يمزج في إطار واحد - مثل زميله "أتولان أرتو" الذي أسس معه
مسرح جاري بين (١٩٢٧-١٩٣٠) - أساليبه الفنية وثورته العارمة
ضد القيم الفكرية والأخلاقية والنفسية للمجتمع البرجوازي
التقليدي.

أما الفترة الثانية التي يتألف فيها مسرح الطليعة، فتلى الحرب
العالمية الثانية وتزامن نشأة الحركة الوجودية وما تدعّر إليه من نبذ
جميع الأنماط التقليدية في السلوك والتفكير. وبالنسبة للكوميديا
نراها تتألق تلقائياً في إطار "أسلوب الملهي" Le Style de
Cabaret الذي يسود في أقبية الوجوديين وملاهيهم، ولقد تميز هذا

الأسلوب بطبع الكوميديا نتيجة آثار الحرب المروعة بمجموعة من الحركات والإشارات الجسدية والدرامية التي تجعل من العبث جوهر الإنسان وليس مجرد أثر لظروف طارئة أو مؤقتة. من ثم يعنى هذا المسرح، الذى يمثل "بوريس فيان" Boris Vian خبير تمثيل بتقديم عالم من الفوضى حيث تنعدم معانى الأشياء ويتعبط الناس ضد أنحس نزعاتهم ودفعاتهم الغريزية. ويعمل أسلوب الملهى من جهة أخرى على تحطيم كل مظاهر المسرح الشكلية من ديكور وملابس ومشهد وحبكة وشخصيات فى سبيل تقديم مسرح يحالض يلتقى من خلاله الجمهور والممثلون مباشرة من غير حديد ولا حيل. وإذا كان هذا المسرح يلتزم بمبدأ ما، فهو يلتزم بمبدأ "الإيقاع" الذى يشكل مادة العرض، ويمثل "الإيقاع" هنا الحد الأدنى من الاتفاق بين الممثلين والجمهور حتى يستمر العرض وتستمر حركته فى شد اهتمام الجمهور وتقوية إحساسه بعبث الوجود وهو الموضوع الأساسى لهذا المسرح. وليس من شك فى أن هذا الأسلوب المرن والمفتوح على جميع التيارات الحرة كان له كبير الأثر على مجموعة الكتاب الذين يقترح علينا "إيمانويل جاكوار"^(٦) بتصنيفهم تحت عنوان "مسرح الزرارية" وهم "يونسكو وبيكيت وأداموف". ويبدو أن يونسكو "المغنية الصلعاء" (١٩٥٠) و"الكراسى" (١٩٥٢)

و"ضحايا الواجب" (١٩٥٣) و"اميديه" (١٩٥٤) قد أخذ عن هذا الأسلوب حرية التعبير ومبدأ معارضة كل أشكال المسرح التقليدي، وإعطاء الأولوية لحرية الخلق المسرحي على المفاهيم الفكرية والأيدولوجية التي كانت تمثل، إلى وقت قريب السمة البارزة لمسرح "ألبر كامو" و"جان-بول سارتر". من ثم لا يجب سحب مفهوم "العبث" على مسرح يونسكو بدون روية، خاصة وأن هذه اللفظة تنطبق على المفاهيم الأيدولوجية أكثر من انطباقها على الإنتاج المسرحي في شموليته، لا غرابة إذن أن يُعنى يونسكو في المقام الأول بتحرير القوالب المسرحية وشخصياته من لير القوالب الفكرية المنطقية التقليدية، ويعمل على خلق نوع جديد من اللامسرح داخل المسرح، وابتكار عالم خاص من اللامنطق والخيال يتميز على الطريقة السريالية بالعفوية المطلقة للكلمة والحركة والشعور. وإذا كان لا بد من تعريف "مضمون" مسرحه فهو لا يتعدى، وفقاً لانطباعات الكاتب نفسه، التراجع بين حالتين من الشعور: إما وطأة متناقضة وإما خفة متطايرة وإما إحساس بالفراغ أو شعور بالملاء، وإما شعور بالشفافية أو إحساس بالعتمة. وليس من شك في أن حالات الثقل والملاء والعتمة هي التي تؤدي إلى عالم القلق والرؤية المأسوية عند الكاتب، بينما تعبر الحالات الأخرى عن عالم الدهشة والتفكك

والتخفف الذى يقود إلى الجانب الفكاهى المقابل للجانب الأول لديه^(٤٧). غير أن هذا المسرح الثورى لا يقوم على مبدأ الرفض فحسب، وإنما يُعنى أيضًا بالبناء، إذ أن أهم مطامحه بعد "تطهير" أرضية المسرح من المخلفات القديمة (مثل مفاهيم الزمان والمكان والشخصية والتسلسل المنطقى...) هو خلق تصور جديد لوضع الإنسان فى هذا العالم. إلا أن هذا التصور، وإن كان يستند إلى حد كبير إلى فكاهة الحركة والأداء، يقوم على ضرب من القلق والتشاؤم الجذريين.^(٤٨)

أما أداموف، فلقد كتب خلال الفترة التى انتمى فيها إلى مسرح الطبيعة (١٩٤٧-١٩٥٤) حوالى سبع مسرحيات وهى: **المحاكاة، الغزو، المناورة الكبرى والصغرى، الكل ضد الكل، الأستاذ تاران، معنى المسيرة والتلالى،** وهو يُعنى كذلك بقضية الإنسان ووضعه فى هذا الوجود؛ إذ نراه يستهزئ بعاطفة الحب ويسخر من الذين يتخذونها هدفًا ساميًا لحياتهم. بل إنه ليصل فى تحقيره لمعظم القيم الأخلاقية والاجتماعية إلى حد العدمية المطلقة. على هذا النحو تتناول السخرية فى **"المناورة الكبرى والصغرى"** موضوع المازوكية والسادية، حيث تقوم الممرضة "ارنا"، رسول الرحمة والحياة، بالتفنن فى تعذيب المريض المشوه الذى يوركل إليها، إلى أن تنتهى بركل عربته بعيدًا والقضاء عليه وهى تلاحقه

بضحكاتها العالية. إلا أن هذه المראה تكاد تتلاشى أحياناً، فلا
يمنعنا شيء عن الضحك والابتسام، كما هو الحال في مسرحية
"الأستاذ تاران" الذي يتيه ويصول افتخاراً بأعماله واكتشافاته
العلمية الخارقة إلى أن تكشف إحدى المفارقات تفاهته وغبائه،
ولا شك أن هذا النمط من السخرية والاستهزاء يتولد هنا عن الموقف
الخارجي بحيث يظهر سير الأحداث في تعارضها أو توافقها مع
سمات الشخصية كنتيجة حتمية لسخرية الأقدار وزرارتها بنا.
ولا شك أن هذا المبدأ هو الموضوع الرئيسى لمسرح الطليعة إذ أنه
يقوم عند أداموف، كما عند يونسكو وبيكيت، على الاعتقاد بأن
العيشة المأسوية للوجود تتبع من وضع الإنسان نفسه في هذه
الحياة^(٩٤). ولربما تنطبق هذه القدرية الميتافيزيقية على يونسكو
وبيكيت أكثر من انطباقها على أداموف، لأن هذا الأخير لا يهتم
في معالجة شخصياته جانب الحتميات السياسية والإدارية والاجتماعية.
أما بيكيت فتبدت محاولته المسرحية أكثر جذرية ونقاءً من
غيرها، إذ أنه يريد أن يستعوض عن كل وساطة كلامية أو خطابية
بأداء الممثل وحركته لتقديم صورة نمطية لدخيلة الشخصية، الأمر
الذي يجعل من هذا الأداء شيئاً شبيهاً بـ "البانتوميم" أو أداء مهرجى
السيرك. من ثم تتميز الفكاهة عند بيكيت بالآلية المطلقة، فهي
تتأرجح في مظاهرها بين الحركة الميكانيكية الجامدة أو المتفككة وبين

تكرار بعض الجمل والعبارات، أو بين الصمت وترديد الصدى.
ولاشك ان هذه الألفة مع تكنيك السيرك تتطلب من المشاهد ضرباً
من المتعة الجمالية أكثر من طلبها لمتعة فكرية ونقدية. إذ أن العبارة
المنطوقة لدى ييكيت أو الفكرة التي تتخيل استنباطها من مسرحه
ليست لها أية قيمة دلالية مميزة فهما تتساويان مع أية حركة أو إشارة
أخرى: (٥٠)

ومع ذلك، فهذا الأداء الآلى لا يمكن أن يكون أداءً عادياً،
فتحن حينما نكون فى السيرك نضحك، ولكننا حينما نخرج لا
نتذكر إلا بعض الحركات الطريفة أو الجريفة؛ ولكن بالنسبة لمسرح
بيكيت فإن الضحك يقودنا إلى أحاسيس غريبة بالضيق والقلق
والعار، وهى أحاسيس ترتبط جميعاً بالبعد الميتافيزيقى الكامن فى هذا
المسرح الطليعى الأصيل. غير أن هذا البعد المؤلم الضاغط ينتهى
حتمًا بالقضاء على كل رغبة لدينا فى الضحك، إذ أننا مدفوعون،
بفعل حتمية قدرية كهيبة، إلى الثورة والرفض الشامل والانقباض.
وماذا عسانا أن نفعل أمام عالم تسيطر على أفراد مشاعر الوحشة
والوحدة والفردية؟ أو أمام عالم يخلو فيه الإنسان من كل منطق
ومن كل عاطفة سامية؟ إن عالم ييكيت عالم بلا حب ولا ود ولا
عطف ولا رحمة؛ إنه عالم التفكك والبلاهة والحسرة والقلق وانعدام
كل وسائل التفاهم والاتصال. (٥١)

الختاتمة

إن الفكاهة، كما قلنا فى بداية هذا البحث، أكبر وأوسع مجالاً من أن تحصر فى عالم الكوميديا وفنونها المختلفة. إلا أن الكوميديا تظل مع ذلك، بالرغم من التنوع الذى عرفته عبر العصور والصور المذهلة التى آلت إليها فى الآداب المعاصرة أفضل المداخل إليها وأوثق الأنواع الأدبية اتصالاً بها، وإن كان مفهوم الأنواع الأدبية أصبح من أكثر الموضوعات إشكالاً فى الثقافة الفرنسية أو الأوروبية المعاصرة. ولقد اتضح لنا تنوع مصادر الفكاهة الفرنسية جلياً خلال بعض العصور، ولعل أصدق مثال على ذلك كتابات "فرانسوا رابليه" الروائية التى بلورت خلال القرن السادس عشر أجمل وأبدع مظاهر الفكاهة الشعبية طوال العصور الوسطى وعصر النهضة. كما اتضح هذا التنوع من خلال أعمال "ديدرو" القصصية الفذة مثل "جاك القدرى" Jacques le Fataliste و"ابن أخ رامو" Le Neveu de Rameau، وذلك فى الوقت الذى لم يكن فيه

عنصر الفكاهة صريحاً مباشراً على المسرح فى هذا العصر إلا فى كتابات بومارشيه المسرحية. ومع ذلك فإن الفكاهة التى تجب كل الفكاهة والضحك الذى يشمل كل الضحك لم يجد لهما مجالاً أروع ولا أعظم من مسرح موليير الكوميدي، هذه العبقرية الفذة التى بلورت كل ما تميزت به فكاهة العصر الوسيط من تلقائية وعفوية، وتوصلت إلى اكتشاف كل ما يمكن أن تجود به قريحة بشرية بعده من أساليب وفنون فى هذا المجال الدقيق الحساس. وليس أدل على ذلك من مصير "كوميديا الشخصية" - وهى لاشك أرقى أنواع الكوميديا الفرنسية - بعد وفاة هذا الفنان العبقرى. إلا أن الفكاهة هى عنصر من عناصر الحياة، ولا بد لها أن تستمر وأن تظهر فى الأشكال والصيغ التى تستطيع أن تجود بها المواهب على اختلاف مستوياتها، سواء أكانت مبتكرة أو معادة. من ثم تميز القرن التاسع عشر بسيادة الطبقة البرجوازية بكوميديات السهلة الرخيصة، "كوميديا الفودفيل" و"البولفار" التى تعتمد على تسلسل المفاجآت والمفارقات واصطناع الحيل "الآلية" كالتكرار وقلب المواقف وتبديل الأدوار وتداخل النماذج والشخصيات أو الالتباس^(٥٢) كما تهتم بالغناء والموسيقى، وهى عادة أخذها الفرنسيون عن المسرح الإيطالى. ومع ذلك، فإن

مسرح الطليعة، الذي تبلور بعد الحربين العالميتين الأولى والثانية، لم يلجأ إلى وسائل أكثر تعقيداً، ولم يجد أبلغ من وسائل وفنون مسرح العرائس والسيرك في عرض أهم موضوعاته وشخصياته، ولكن شتان بين مسرح لا تتجاوز فيه الحركة الآلية المتعة الآنية، وبين مسرح تعبر فيه هذه الآلية -بالإضافة إلى التبسيط الجذري الذي يهيمن على عالمه- عن تفكك الشخصية البشرية وانسحاقها أمام عبثية الأقدار. إن "آلية الحركة" التي يعدها برجسون جوهر عملية الإضحاك، تظهر في المسرح العادي كوسيلة متعة وهو، ولكنها بالنسبة لمسرح الطليعة لتأج رؤية موضوعية لظروف الإنسان الممزق الذي حولته الحروب والمجتمعات التقوقراطية المتقدمة إلى كائن مغرب يتخبط في عالم من الوحدة واللامنطق.

أما الآن فيجدر بنا، بعد هذا العرض التاريخي، إن نسأل أنفسنا ما هي الفكاهة؟ وهذا سؤال يبدو سهلاً؟ وإن كان في واقع الأمر بالغ التعقيد، فالفكاهة، كما رأينا، لها إطار تاريخي واجتماعي يصعب تذوقها بعيداً عنه، مع أن هذا لم يمنع محلاً نفسياً مثل "فرويد" من رد مظهر هام من مظاهرها وهي الدعابة إلى مبدأ "اقتصاد المجهود الذي يفرضه علينا الكف أو الكبت" (٥٣) كما أنه لم يحل بين "برجسون وبين تكريسه لها، ولظاهرة الضحك دراسة

قصيرة ممتعة اهتم بها فرويد نفسه وتناولها بالنقد والتعليق في دراسته عن الدعابة، ولعل محاولة برجسون تعيننا أكثر لأنها وإن كانت تعنى بالضحك كظاهرة اجتماعية، فهي لا تفضله عن عالم الكوميديا التي يستقى منها برجسون معظم أمثاله ونماذجه. إلا أننا قبل التحدث عن دراسة برجسون هذه نود أن نشير إلى مبدأ هام، هو أن معظم الباحثين لا يعنون بتحليل ظاهرة الفكاهة في ذاتها وإنما يحاولون تحديدها، عن طريق السلب كظاهرة من ظواهر ردود الفعل. من ثم لابد أن نبرز أهمية محاولة "باختين" التي اعتمدنا عليها في تحليل ظاهرة الفكاهة في الملهاة الشعبية الفرنسية إبان العصور الوسطى، إذ أن الفكاهة تتجلى لنا في هذا الإطار كظاهرة إيجابية لا يتم فيها أى فصل بين الضاحك وموضوع الضحك. إن الضحك يتحدد هنا كحالة مثلى من التضرع العضوي والنفسي يتم من خلالها اتحاد الأفراد وانصهارهم انصهاراً تاماً في الجماعة. لذلك يفترض هذا الضحك تجانساً تاماً بين الشعب وثقافته، كما يفترض ظهور هذه الثقافة وتبلورها في أبسط صورها من العفوية والتلقائية. أما المفهوم الذي نعتبره سلبياً، فيظهر بجلاء من هذا التعريف الذي يقدمه لنا "توشار" :

«منذ اللحظة التي لم تعد تمثلنى الشخصية المسرحية فى الوقت الذى أحيا فيه، ومنذ تحولها إلى الغير (هذا الغير الذى هو نفسه أنا، فى الماضى أو فى المستقبل) تستطيع الكوميديا أن تتألق؟ فمجالها يظل بلا حدود طالما بقيت مشاهدا وظالما لم أقع فى حبال العطف والشفقة أو الخشية. إن الكوميديا لا تتعرض للأخطار إلا بتجاوزاتها»^(٥٤).

إن الفكاهة التى تتحدد معالمها هنا، والتى هى أقرب إلى مفاهيمنا الحديثة عن الضحك ووظيفته الاجتماعية، تختلف إذن اختلافاً جذرياً عن الفكاهة الشعبية الأصلية التى تبلورت فى العصور الوسطى، ومع ذلك فإن العناصر التى يشير إليها "توشار" وخاصة تلك التى يجب تجنبها مثل الشعور بالشفقة أو الخشية موجودة جميعاً عند "أرسطو"، الأمر الذى يربط مفهوم "الحداثة" الذى أشرنا إليه ليس بفترة محددة، وإنما بنمط ثقافى معين وهو نمط الثقافة المكتوبة التى تقوم على البعد والتميز عن الطبيعة وعفويتها. وليس هذا معناه أن الثقافة الشعبية تتعارض مع كل ما هو مكتوب، وإنما نريد أن نقول إنها أقرب إلى التعبير الجماعى الذى يتميز بال تلقائية والاتصال بالطبيعة الإنسانية المباشرة، سواء أكانت جسدية أو غريزية أو نفسية. لذلك إذا كانت الفكاهة مباشرة أو "أولية" بالنسبة للثقافة

الشعبية فهي ليست كذلك بالنسبة للثقافة الرفيعة، لأنه إذا كانت التراجيديا تقوم على المشاركة الوجدانية، وتخطب بالتالى القوى الانفعالية الكامنة فى الإنسان، فإن الكوميديا على العكس من ذلك، تفترض القدرة على تجاوز المأساة، وتخطب بالتالى القوى العقلانية والفكرية فى الإنسان. لا عجب إذن أن يبدو لنا الضحك من خلال هذا التصور مرادفًا لشعور التحرر من المخاوف وسلبات الحياة، ومطابقًا لإحساس الهيمنة والسيطرة على مختلف المواقف والظروف التى يصطدم بها الغير. من ثم يؤكد الضحك هنا شعورنا بالتميز عن الآخرين واستعلائنا عليهم، كما يؤكد استحالة تعرضنا لما قد يتعرضون له من المضحكات.

ولكن ما هى هذه المضحكات؟ وما هى دوافعها

ومظاهرها؟ لا شك أن دراسة برجسون تعد هنا خير معين. ومع ذلك فهي دراسة بالغة التبسيط، لا تخرج عن إطار مبدأ أساسى واحد يشتق منه الفيلسوف معظم مفاهيمه وتصوراتته لهذه الظاهرة الاجتماعية، وهذا المبدأ هو "التقليد الآلى للحياة" والغريب أن فرويد فى تعليقه على هذه الدراسة لم يلتفت إلا إلى إشارة عابرة عن علاقة الضحك والفكاهة بأفراح الطفولة^(٥٥) لكى يربط الضحك وفقًا لمذهبه ربطًا لا شعوريًا بفكرة مقارنة الآخر، موضوع الضحك

بالطفل، لما يمثله هذا الأخير من براءة وابتعاد عن أى مظهر من مظاهر الكف. من ثم نحن نضحك خبثاً حينما يقلد الطفل الكبار كما نضحك من شخصية الآخر حينما يعتنق عن طريق السهر والتصرف الآلى العفوى خصائص الطفولة؛ إلا أن "فرويد"، كعادته فى ربط ظاهرة الدعاية بمبدأ اللاشعور تطبيقاً منهجيه فى تفسير الأحلام عن طريق الرغبات المكبوتة والتعبيرات المتلوية التى تنتج من عملية الإبدال والتركيز على بعض المظاهر الثانوية لموضوع الحلم الظاهري، يربطها بالترعات المفرضة والدفعات المشبوهة للعقلية الخبيثة، كما أن تفسير فرويد يدفعنا بعيداً عن الجوانب المشرقة والتلقائية للضحك كظاهرة إيجابية منعشة ومحددة للطاقة.

ولنن نحن إذا رجعنا إلى برجسون وجدناه، كما قلنا يرد الضحك إلى الآلية التى تتعارض مع دفعة الحياة وتلقائيتها واستمراريتها وتقدمها المطرد. ومع ذلك، فالضحك كعقاب اجتماعى لا ينصب عند برجسون على الآلية المعارضة لتلقائية الحياة فى دفعتها المباشرة بقدر ما ينصب على الآلية التى تعارض سلاسة الطبع ومرونة السلوك اللتين يكتسبهما الإنسان عن طريق التربية والحياة الاجتماعية عامة. لذلك فطن برجسون إلى أهمية "العامل المادى" وتصوراتنا للجسد فى تفسير ظاهرة الضحك. فالضحك

ينشأ أساسًا حينما يميل الجسد إلى الانتصار على الروح أو حينما تتغلب عناصر الثقل على عناصر الخفة والرشاقة وحينما تسيطر الشكلية والنمطية على جوهر الأشياء^(٥٦).

ولما كانت الآلية والمادية الشكلية هما ضرب من الإدراك الظاهري للآخر وحركته وسلوكه، نجد الضحك يقوم على السطحية والمبالغة والتعميم، فنحن نضحك من عيوب الغير ظالمنا أن هذه العيوب تظل سطحية لأن إحساسنا بها لا يمكن أن يكون عميقًا، وإلا تأثرنا بها وتنازعت نفوسنا نوازع السخط والحقد، كما أننا يجب أن نحفظ باستقلالنا تجاه الآخر، إذ أن أى اتحاد به أو إسقاط عليه يفسد علينا إحساسنا بالتفوق والتميز. وينتهى - بالتالى - بتغيبنا والقضاء على متعتنا. والمبالغة هى نوع من إبراز السمات الخارجية. وتتحلى فى فن "الكاريكاتير" كما يقوم عليها فن المحاكاة الهزلية ويقصد بها رد سلوك الآخر وطباعه إلى مجموعة من الحركات والتصرفات النمطية والشكلية^(٥٧).

ولما كانت الآلية، المعارضة للحياة، هى أساس الحركة المشيرة للضحك، فهى أيضًا أساس الفكاهة الشخصية واللغوية. وبالنسبة للشخصية، يرى برجسون أنها الأساس وإن كل المظاهر الأخرى للاضحك كالشكل والحركة والفعل والموقف واللغة ليس إلا الصور

التي تعبر عن نفسها من خلالها ويرجع مبدأ الفكاهة الشخصية، في نظر الفيلسوف إلى "عدم توافق الشخص، بشكل ما، مع المجتمع" (٥٨). من ثم نحن فرد، مرة أخرى، إلى الجمود أو الآلية التي تتعارض مع الحياة الاجتماعية، إلا أن هذا التعارض المثير للضحك في أغلب الأوقات منع القواعد والأعراف الاجتماعية لا يشمل بالضرورة الرذائل الخلقية، وإن كان يصعب في كثير من المجتمعات الفصل بين العيوب الخلقية والاجتماعية المثيرة للاستنكار (٥٩).

أما بالنسبة للغة، فيحدد برجسون لمطين من الفكاهة، الفكاهة التي تكون فيها اللغة مجرد أداة توصيل وتشمل فكاهة الأحداث والمواقف والفعال عن طريق الرواية والفكاهة اللغوية الصرفة التي "تقع بسببها في حبال اللغة" (٦٠) وهي -بلا شك- الدعابة. إلا أن برجسون على الرغم من إدراكه أن الدعابة تتم عادة بطريقة لا شعورية، فهو لا يعنى بربطها إلا بمفهومه الرئيسي وهو الآلية. وتظهر آلية اللغة في صورة عبارات جاهزة أو كلمات مأثورة تتكرر ببلاهة أو في غير موضعها، كما تقوم على تداعيل الأنساق المتباعدة كالمجرد والمحسوس والمادى والمعنوى. وانطلاقاً من مبدأ الشكلية المتصلة بالآلية، فإن الفكاهة اللغوية قد تأخذ مظاهر المبالغة المتهجنة (ظاهرة التباهي أو الادعاء المفرط) أو المحاكاة الهزلية

عن طريق إسناد لغة فئة اجتماعية إلى فئة أخرى، عادة يقصد الاستهزاء بهذه اللغة أو الخط منها. وأخيراً يمكن للفكاهة اللغوية أن تنبثق عبر صورتين من صور التعبير وهما السخرية والتهكم. وتقوم السخرية، في نظر برجسون، على نزعة مثالية، إذ أنها غالباً ما تقدم لنا ما هو سام على زعم أنه الواقع الموجود، أم التهكم فيعبر عن النزعة المعاكسة إذ أنه يقدم لنا الواقع المتدنى على أنه العالم الأمثل^(٦١).

وأخيراً وليس آخراً، لعل هذا العرض الذي قدمناه عن تطور مفاهيم الفكاهة في فرنسا من خلال الكرميديا قد قدم للقارئ العربي فكرة واضحة وشاملة عن الموضوع، ولا يغيب عنا أن كل مفهوم من المفاهيم التي أشرنا إليها يحتاج إلى دراسة كاملة، كما أن كل كاتب ذكرناه يستحق عناية أكثر دقة وتركيزاً. إلا أننا رأينا أن نبدأ باللوحة الشاملة قبل التركيز على التفاصيل ودقائق الأمور، خاصة في مجال لم تكتشف بعد كل كنوزه، أو بالأحرى لم تتضح بعد كل أبعاده ومعالمه.

هوامش البحث :

(١) تعد "مدام دي ستال" (Mme de Staël) أول من روج، في كتابها *De L'Allemagne*، صورة الألمانى الرومانسى الحالم وأول من كرس مفهوم "رومانسية الشمال" و"كلاسيكية الجنوب".

(٢) كان "راهليه" (François Rabelais, 1494-1553) وهو من أشهر كتاب الإنسانيات الفرنسية فى القرن السادس عشر، يمزج دعوته إلى فلسفة الطبيعة والأخلاق الأبيقورية بكثير من النكات والمزح التى تعتبر لونا من العودة إلى روح الشعب الأصيلة هذه الروح التى طمستها التعاليم المدرسية الجامدة خلال العصور الوسطى.

(٣) Henri Bergson, *Le Rire, Essai sur la Signification du Comique*, Paris, P.U.F., 1947.

هذه الدراسة ظهرت فى البداية فى صورة مقالات نشرت ابتداءً من عام ١٨٩٩.

(٤) Vladimir Jankelevitch, *L'Ironie*, Paris, Flammarion, 1964, p.9.

(٥) Pierre Voltz, *La Comédie*, Paris, A. Colin, 1964, pp. 7-8.

(٦) Pierre Voltz, *Op. Cit.*, p. 12.

(٧) Gustave Cohen, *Le Théâtre en France au Moyen-Age*, Paris, P.U.F., 1948, p. 121.

(٨) Mikhail Bakhtine, *L'œuvre de François Rabelais et la Culture au Moyen-Age et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard 1970, p.12.

(٩) نفس المصدر، ص ١٤.

(١٠) نفس المصدر، ص ٢٠.

(١١) Erasme, *Eloge de la Folie* (1509), ed. Garnier (traduction) 1964.

(١٢) M. Bakhtine, *Op. Cit.*, p. 24.

(١٣) نفس المصدر، ص ٢٦.

(١٤) Pierre Voltz, *Op. Cit.*, p. 33.

- (١٥) نفس المصدر، ص ٣٤.
- (١٦) نفس المصدر، ص ٤٠-٤١.
- (١٧) نفس المصدر، ص ٤٣-٤٤.
- (١٨) Mairat, Rotrou, Corneille, Scudery, Bensarde, Boisrobert, Tristan.
- (١٩) نفس المصدر، ص ٤٧-٤٩.
- (٢٠) René Bray, Molière, Homme de Théâtre, Mercure de France 1954, p. 352.
- (٢١) Gérard Defaux, "Alceste et les Rieurs", in Revue d'Histoire Littéraire de La France, Paris, A. Colin, n. 4, 1974, p. 580.
- (٢٢) René Bray, Op. Cit., p. 354.
- (٢٣) Gerard Defaux, Loc. Cit., p. 579.
- (٢٤) R. Jasinsky, Molière et le Misanthrope, Paris, A. Colin, 1961, p. 293.
- (٢٥) R. Jasinsky, Op. Cit., pp. 193-300.
- (٢٦) Jacque Guicharnaud, Molière, une Aventure Théâtrale, Paris, Gallimard, 1963, p. 527.
- (٢٧) Robert Garapon, Le Dernier Molière, Paris, C.D.U et Sedes, 1977, p. 226.
- (٢٨) Pierre Voltz, Op. Cit., p. 101.
- (٢٩) Henri Coulet et Michel Gilot, Marivaux, un Humanisme Expérimental, Paris, Larousse, 1973, p. 24.
- (٣٠) نفس المصدر، ص ١٠١.
- (٣١) Pierre Voltz, Op. Cit., p. 116.
- (٣٢) René Pomeau, Beaumarchais, Paris, Hatier, 1962, p. 142.
- (٣٣) نفس المصدر، ص ١٥٦-١٦٥.

(٣٤) راجع دراستنا:

Mohamed El Kordy, **Raison et Dérison dans le Neveu.**

Pierre Voltz, Op. Cit., p. 123.

(٣٥)

(٣٦) أهم هذه المسرحيات هي: فيما تحلم الفتيات ١٨٣٢ A Quoi rêvent les Jeunes

Filles ، نزوات ماريان ١٨٣٣ Les Caprices de Marianne ، فانتازير ١٨٣٤

Fantasio ، لا تمزح في الحب On ne badine pas avec l'amour ، نزوة ١٨٣٧

Un Caprice ، لا يجب أن تخلف بشيء ١٨٣٦ Il ne faut jurer de rien

Pierre Voltz, Op. Cit., p. 140.

(٣٧)

(٣٨) R. Mauzi, "Les Fantoques d'Alfred de Musset" in Revue

d'Histoire Littéraire de France, Avril, 1966.

Pierre Voltz, Op. Cit, pp. 144-152.

(٣٩)

(٤٠) René Lalou, **Le Théâtre en France depuis 1900**, Paris, P.U.F.

(Que Sais-Je?) 1951, p. 32.

(٤١) نفس المصدر، ص ٣٣٠.

Pierre Voltz, Op. Cit., pp. 160-169.

(٤٢)

(٤٣) André Vachon, **Le Temps et L'Espace dans l'œuvre de Paul**

Claudiel, Paris, ed. du Seuil, 1965, p. 21.

(٤٤) Jacques Body, "Légende et Dramaturgie dans le Théâtre de

Giraudoux", in Rev. d'Hist. Lit. de La France, 1977, pp. 936-944.

(٤٥) Genviève Serreau, **Histoire du Nouveau Théâtre**, Paris,

Gallimard, (Idées) 1966, pp. 27-30.

(٤٦) Emmanuel Jacquart, **Le Théâtre de Dérision**, Paris, Gallimard

1974, p. 38.

بعد عرض جميع النعوت التي أطلقت على مسرح هؤلاء الكتاب وهي: اللامسرح، مسرح

العبث، مسرح الطبيعة، الميتا مسرح، الملهاة للميتافيزيقية، الكوميديا السوداء، والتراجي-

كوميديا الحديثة، يقترح المؤلف استخدام اللفظة التي تفيد (أ) الاحتقار الدافع إلى الضحك

وإلى السخرية من شخص أو شيء ما، (ب) الشيء التافه والزرى نفسه. ويضيف المؤلف - إلى هذه اللفظة بعض المرادفات التي يسمح بها حقل المعنى كالاقتدار والسخرية والاستهزاء والتهكم والتنديد، وكلها كما نرى أحكام قيمة سلبية وهجائية ترتبط بمشاعر التحقير وتولد، بالتالي، ضرباً من الضحك المزوج بالمرارة، ٣٨-٣٩.

Geneviève Serreau, Op. Cit., p. 47. (٤٧)

Pierre Voltz, Op. Cit., p. 185. (٤٨)

Emmanuel Jacquart, Op. Cit., pp. 94 - 96. (٤٩)

Pierre Voltz, Op. Cit., pp. 185-187. (٥٠)

Emmanuel Jacquart, Op. Cit., pp. 70-105. (٥١)

Henri Bergson, op. cit., p. 68. (٥٢)

Sigmund Freud, Le mot d'esprit et ses rapports avec I'inconscient. Paris, Gallimard, 1930, p. 180 (٥٣)

Pierre - Aime Touchard, Dionysos, Suivi de l'amateur de théâtre. Paris, Ed. du Seuil, 1949 et 1952, p. 30. (٥٤)

Sigmund Freud, op. cit., pp. 344 - 353. (٥٥)

Henri bergson, op. cit., p. 40. (٥٦)

(٥٧) نفس المصدر، ص ١٢ - ٢١.

(٥٨) نفس المصدر، ص ١٠١.

(٥٩) نفس المصدر، ص ١٠٥.

(٦٠) نفس المصدر، ص ٨٢.

(٦١) نفس المصدر، ص ٧٩ - ٩٧.

الفهرست

٧	مقدمة
	الفصل الأول:
١٣	الفكاهة والكوميديا في العصور الوسطى
	الفصل الثاني:
٣٣	الفكاهة والكوميديا قبل موليير
	الفصل الثالث:
٤٥	الفكاهة في مسرح موليير
	الفصل الرابع:
٦١	أبعاد الفكاهة خلال القرن الثامن عشر
	الفصل الخامس:
٩١	فنون الكوميديا والفكاهة منذ ثورة ١٧٨٩
١١٩	خاتمة
١٢٩	هوامش البحث
١٣٣	الفهرست

**مطابع
الهيئة المصرية العامة للكتاب**

رقم الإيداع بدار الكتب ١٨٨٧٣ / ٢٠٠٢

I.S.B.N 977 - 01 - 8287 - 7

لقد أدركنا منذ البداية
أن تكوين ثقافة المجتمع
تبدأ بتأصيل عادة
القراءة، وحب المعرفة، وأن
المعرفة وسيلتها الأساسية
هى الكتاب، وأن الحق فى
القراءة يماثل تماماً الحق
فى التعليم والحق فى
الصحة.. بل الحق فى
الحياة نفسها.

سوزانه مبارك

Bibliotheca Alexandrina



0962169



مطابق الهيئة المصرية العامة للكتاب